



SICULORUM GYMNASIUM

rassegna della facoltà di lettere
e filosofia dell'università di catania

Studi in onore di Nicolò Mineo

promossi da G. Alfieri, E. Iachello, P. Manganaro, M. D. Spadaro,
coordinati da S. C. Sgroi e S. C. Trovato

TOMO IV

Facoltà di Lettere e Filosofia
Università di Catania
2005-2008

Tomo IV

M. Sacco Messineo, <i>Scenari urbani: La Catania settecentesca di Silvana La Spina</i>	pag. 1629
E. Sala Di Felice, <i>Fisiognomica tassiana delle passioni</i>	» 1637
G. Salanitro, <i>Niccolò Machiavelli e Vittore Di Vita</i>	» 1665
M. Santàgata, <i>Un approccio didattico al realismo di Dante</i> (Inferno X 22-93)	» 1669
M. Schilirò, <i>Ascoltare e pensare su Arcangelo Blandini</i>	» 1677
G. Seminara, <i>Dal "dissoluto punito" al "dissoluto assoluto": percorsi di un mito nel teatro musicale europeo</i>	» 1689
S. Sgavicchia, <i>L'identità "plurale" e "impura" della Sicilia. Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento</i>	» 1711
S.C. Sgroi, <i>E Galeotto fu il Dizionario. Tommaseo lo compilò e Pirandello lo compulsava. Ovvero musaico 'musicale' o 'poetico'? Neoformazione o prestito?</i>	» 1723
A. Sole, <i>La "Gabbia" e L'Infinito (Una proposta di interpretazione)</i>	» 1745
M. D. Spadaro, <i>I latini nelle fonti bizantine</i>	» 1767
W. Spaggiari, <i>Romanticismo mediato. Le antologie inglesi di scrittori italiani</i>	» 1779
C. Spalanca, <i>Verso l'Europa: il "Viaggio in Grecia" di Saverio Scrofani</i>	» 1797
M. Spampinato Beretta, <i>L'arte dell'insulto o il "risponder per le rime" nei poeti giocosi del Due e Trecento</i>	» 1811
C. A. Spoto, <i>Giuseppe Corvaja e un progetto di riforma finanziaria per l'Inghilterra</i>	» 1825
L. Surdich, <i>Il seme de Il seme del piangere</i>	» 1841
D. Tanteri, <i>Un romanzo di anticipazione di fine Ottocento: L'anno 3000 di Paolo Mantegazza</i>	» 1861
F. Tateo, <i>Considerazioni sull'eredità del Mezzogiorno umanistico</i>	» 1879
N. Tedesco, <i>Consapevolezza drammaturgica di Rosso: L'Ospite desiderato tra seduzione, illusione e morte</i>	» 1889
F. Tomasello, <i>L'antiporta del "Viaggio" di Ignazio Paternò Principe di Biscari. Una esperienza tra Antiquaria e Archeologia</i>	» 1895
N. Tonelli, <i>La serie delle canzoni e il Convivio</i>	» 1917

SICVLORVM GYMNASIVM

N.S. a. LVIII – LXI (2005-2008)

Studi in onore di Nicolò Mineo

promossi da G. Alfieri, E. Iachello, P. Manganaro, M. D. Spadaro,
coordinati da S. C. Sgroi e S. C. Trovato

Tomo IV



FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
UNIVERSITÀ DI CATANIA
2005-2008

MICHELA SACCO MESSINEO

SCENARI URBANI: LA CATANIA SETTECENTESCA
DI SILVANA LA SPINA

A confermare l'osservazione di Sciascia – secondo cui la cultura dell'Isola ha sempre avuto «come materia e come oggetto la Sicilia» – si presta, non meno di altri scrittori, Silvana La Spina. Ne *La creata Antonia* (Milano, Mondadori, 2001) Catania, ad esempio, assume il ruolo di protagonista. I conventi, i palazzi, la montagna si specchiano assieme a tutta la città nelle pagine del romanzo, in un coinvolgente omaggio alla terra d'origine paterna.

Sotto lo sguardo intenso della narratrice la città appare luogo familiare, inseparabile dall'immaginario della sua scrittura e, insieme, oggetto di disamina critica. In una interazione continua fra il punto di vista della narratrice e l'ottica di altri romanzieri e poeti catanesi, la prospettiva del contemporaneo interferisce in una Catania di fine Settecento con lo sguardo della storia

Da tale prospettiva non esplicitata, anche se immediatamente riconoscibile, Silvana La Spina costruisce un implicito dialogo col passato rivisitando figure e temi propri degli scrittori che la città etnea ha saputo ispirare. Attraverso questo giuoco intellettuale, sotteso da forte tensione metatestuale, viene proposta una scrittura in cui il rimando implicito ad analoghe interpretazioni della realtà rivive di nuova vita. Ribattezzato e ritrascritto, il passato ritorna infatti nel romanzo pur cambiato di segno perché le prospettive sono mutate e le nuove figurazioni ne denunciano la differenza nel momento stesso in cui lo ripropongono.

A sottolineare la modernità di questo espediente letterario interviene la narratrice inserendosi nel racconto con frequenti ingerenze in prima persona, talvolta al singolare, più spesso al plurale, in un dialogo coi suoi lettori, attraverso il quale esce dalla finzione del racconto [“diamo un'occhiata al mondo intorno” (p. 15); “quel che adesso... racconteremo” (p. 111); “Del resto lo stesso illuminismo fu per noi più che altro una moda... non siete d'accordo anche voi?” (p. 56);

“Questa che ora diremo...” (p. 41); “Per la verità un domani c’è sempre... Così speriamo noi” (p. 209)]. Non meno dell’autrice, anche altri personaggi colloquiano con i lettori raccontando in prima persona la loro storia, come la suora proveniente dalla famiglia Roccaromana: “E voi volete sapere? Dall’inizio? Allora vi dirò per prima cosa che sono nata eccezionalmente dotata...” (p. 53).

Opera creativa composita, dal taglio inventivo e insieme argomentativo-saggistico è, dunque, questo recente romanzo, in cui la complessità della costruzione fa parte dello sguardo scelto dalla autrice, che costruisce la sua storia come una scatola cinese, la cui struttura primaria contiene altre strutture: dentro il romanzo storico si innesta un giallo dalle tinte funebri, proprie del genere *noir*.

La narrazione, al di là delle vicende documentabili, come ad esempio la morte del viceré Caramanico (p. 21), ha inizio con un delitto, in una scena peraltro particolarmente cupa, corredata dall’armamentario proprio dei romanzi gotici: nel dammuso sotterraneo di un convento, accanto alla sala del Capitolo, è rinchiusa al buio la protagonista, una giovanissima trovatella, colpevole di avere rovesciato gli “orinali col piscio” davanti alle monache che uscivano dalla messa; essa grida per il terrore come “una tarantola accecata”; ma improvvisamente si apre per il vento la porta di comunicazione con la sala del Capitolo e, con ulteriore sgomento, la ragazzina si accorge che distesa nel cataletto, con quattro candelabri d’argento ai lati, giace il cadavere di una suora. Ancora più terrorizzata, grida invano aiuto; ma la paura si muta in meraviglia quando arriva improvvisamente dal fondo una luce e illumina una figura, forse di monaca, con la candela in mano, che comincia a singhiozzare accanto alla defunta. Si tratta, però, di una morte apparente se, al suono improvviso delle campane che spezza il silenzio della notte, quella che pareva morta comincia a emettere un gemito, “un lamento lunghissimo”.

E le sorprese non finiscono qui; ecco, infatti, che un ulteriore colpo di scena contribuisce ad accentuare, con un avvenimento ancora più inaspettato e incredibile, la cupezza iniziale del racconto: “Non ha manco il tempo la rediviva di aprire veramente gli occhi che la monaca inginocchiata afferra uno dei candelabri e col puntale scassa il petto della morta ritornata in vita. Uno, due, tre colpi. E ogni volta che il ferro arriva sul petto, quella urla portandosi le mani al cuore. E l’urlo rimbomba per la sala del capitolo” (pp. 12-13). Un gesto, dunque, di improvvisa e inaudita violenza, un delitto in questa già così cupa ambientazione conventuale.

È questa una scena costruita secondo il gusto del fantastico pro-

prio del romanzo gotico inglese e condita con una serie topica di ingredienti abitualmente ricorrenti come la trovatella, il convento, la mal monacata, gli intrighi di famiglia, elementi tutti che parrebbero avviare il racconto verso il genere della *triaviallitteratur*.

Ma non è così. Questo *incipit* si rivela solo l'avvio di una storia necessariamente forte, che ha inizio con una scena delittuosa di sangue, a preannunciare la violenza dei comportamenti e dei rapporti nella realtà siciliana di fine Settecento, così come ce li presenta Silvana La Spina.

Gli ingredienti servono dunque per costruire, attraverso il susseguirsi di scene dalla tecnica cinematografica, una serie di motivi che fanno parte del tessuto del racconto, ne innervano la trama, si insinuano in una tela, che è anche argomentativa oltre che fluidamente narrativa. Sottolineano così la prospettiva del presente con cui l'autrice guarda a un momento della storia isolana quando, negli ultimi anni del secolo diciottesimo, si apre una possibilità storica inedita, l'affermazione delle idee giacobine di cui s'erano nutriti alcuni intellettuali siciliani.

Ma è non meno un singolare ritratto gotico questa rappresentazione della Catania settecentesca, che dagli scenari cupi dei conventi si sposta nei più riposti interni dei palazzi nobiliari, luoghi dove può avvenire che la giovanissima creata resti segnata fin da adolescente dall'atroce esperienza di cui è stata testimone, oscura ma minacciosamente incombente e non estranea alle sue singolari esperienze di vita.

Il delitto con cui si apre il romanzo è avvenuto, infatti, come si apprenderà più tardi, ad opera di una suora appartenente alla importante famiglia nobiliare dei Roccaromana, destinata poi a guidare la trovatella nel suo percorso di formazione culturale. È una tragica figura di monacata a forza quella che, nella cripta del convento, uccide in odio al padre la sorella, esercitando con questo gesto inaudito una forma di vendetta nei confronti del genitore che, dopo averla educata alla cultura illuministica ["a dieci anni... recitai davanti al vicere il primo canto dell'Adamo del Campailla..., Voltaire e Diderot – avevo letto con l'aiuto di mio padre già alcune cose di quei grandi filosofi" (p. 54)], non doveva consentire che fosse destinata al convento: "... dopo avermi educato alle idee francesi, dopo avermi fatto leggere tutti quei libri, che parlavano di libertà, quand'ero ormai una fiamma, mi imposero di spegnerla" (p. 56). La cultura, le idee libertarie, acquisite nella lettura degli ideologi francesi, in contrasto con la costrizione al velo scatenano allora in lei continue forme di astio e di ribellione verso i familiari fino al folle delitto, oltre ad atteggiamenti

di rifiuto della vita conventuale, che culminano in abitudini di vita e comportamenti autolesivi.

Questa figura dalla personalità così forte e insieme tormentata trova nell'istruzione della trovatella ["Così le insegnai tutto quel che sapevo: letteratura, matematica, un poco di francese. Le lessi qualcosa di Voltaire e di Rousseau" (p. 57)]. La protagonista, dunque, si troverà a vivere la contraddizione fra uno stato di creatura senza diritti, soggetta a continue sopraffazioni, e le idee e le convinzioni egualitarie frutto della cultura impartitale: "*Enciclopedia e Mercure de France, Essais* del signore di Montaigne, le *Confessions* di Rousseau, le opere del famigerato rivoluzionario palermitano Francesco Paolo Di Blasi, filosofi inglesi e francesi, Locke, Hume, Leibniz, i *Diritti dell'uomo* di Nicola Spedalieri, il *Tutti han torto* di un certo Saverio Scrofani. E poi le opere del canonico De Cosmi, il Gregorio, *La storia del Regno di Sicilia* del monaco benedettino Di Blasi..." (pp. 87-88).

Ma questa passione intellettuale non la salverà da continue sopraffazioni ed episodi di violenza, che segnano la sua crescita quando, ad esempio, per difendere una compagna violentata, sarà costretta a colpire con un "forcone" l'aggressore (p. 27) e quando ferirà il principe di Roccaromana, personaggio complesso con cui intrattiene un rapporto contraddittorio, fatto di attrazione ma anche di violenza.

Si rivela, questo, un legame necessariamente ambiguo, in una società repressiva come quella della Sicilia di fine Settecento, soprattutto se la *creata*, priva di ogni protezione e del tutto sola, si comporta e agisce, tuttavia, come chi è consapevole dell'assoluta pari dignità fra tutti gli esseri umani. E la figura maschile è attirata proprio dalla "fiamma" che intuisce in Antonia e che legge nei suoi occhi: "in certi giorni il suo sguardo era puro fuoco" (p. 57). Ma proprio perché non può accettarne l'insolito rapporto paritario, che pure lo intriga, egli non riesce a impostare una relazione con questa insolita serva così decisa nelle sue idee. E se ne coglie la forza del pensiero e la ricchezza umana e culturale, non riesce, però, a impostare una relazione altrimenti che su "un patto di sangue, di violenza e scanno, come sempre succede tra mascoli e femmine" (p. 247).

Un mondo da *grand guignol* emerge, dunque, da questo Settecento siciliano e lo colora di sangue, di un sangue che non è quello di una rivoluzione collettiva ma di una rivolta individuale, silenziosa e difficile, avviata da chi, come la monacata a forza e la trovatella, hanno acquisito una personalità culturale capace di guardare la realtà con occhi critici. Infatti, nella estrema sfida alla società che l'ha condannata alla clausura del convento, la suora ha trasmesso tutto ciò che sa

a quella diseredata della creata Antonia; e questa fanciulla di infima condizione ha appreso avidamente ogni cosa introiettando la “folia illuministica” di tale insolita guida intellettuale.

Istruita dalla nobile padrona alla comprensione del pensiero francese egualitario e libertario, acquisisce – come abbiamo detto – una tale salda convinzione della assoluta eguaglianza fra tutti gli esseri umani, tale da portarla a comportarsi con gli altri sul filo di questa assoluta consapevolezza, in particolare appunto col principe di Roccaromana, attratto proprio dalla sua sorprendente personalità.

La collocazione storica in una Sicilia dell’età dei lumi richiama l’ambientazione del romanzo di Dacia Maraini, anche per il ruolo centrale assegnato al personaggio femminile di Marianna Ucrìa. Questa figura, esclusa dalla storia in quanto donna, oltraggiata dalla violenza di uno zio a cui, comunque, è destinata ad andare in sposa, solo attraverso una lunga educazione culturale riuscirà ad acquisire coscienza degli inalienabili diritti propri di ogni essere umano (Cfr. D: Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano, Rizzoli, 1990).

E, a sua volta, la protagonista del romanzo di Silvana La Spina, una *creata* e per di più trovatella, collocata, quindi, a differenza del personaggio della Maraini, al più infimo posto nella scala sociale, apprende anch’essa dai libri la possibilità di un mondo migliore [Perché “solo i libri parlano, solo i libri dicono come liberarsi dalla servitù degli uomini” (p. 245)], acquisendo coscienza di sé e forza morale per ribellarsi, pure se, come sempre, è la Storia con la esse maiuscola a incidere sulle vicende umane. Le opere del pensiero illuminista costituiscono comunque, in entrambi i romanzi, il necessario strumento per la crescita intellettuale di Marianna e di Antonia, per la acquisizione della loro libertà interiore, in un secolo che diffuse grandi attese democratiche e insieme espresse la violenza delle più oscurantistiche posizioni.

Nell’affresco storico di Silvana La Spina, attraversato dai principali protagonisti della storia siciliana, come Francesco Paolo Di Blasi e il Meli, non può mancare, allora, accanto all’illuminato viceré Caramanico, l’arcivescovo Lopez de Rojo, in una riproposizione di figure del mondo della politica e della cultura già rievocate da Sciascia e osservate dalla stessa ottica con cui lo scrittore di Racalmuto guarda ad essi nel *Consiglio d’Egitto* (L. Sciascia, *Il Consiglio d’Egitto* (1963), in *Opere 1956-1971*, a c. di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2000, II ed., pp. 485-641) con quelle modalità che a Sciascia paiono proprie del pensare e sentire dei siciliani. La impostura che sulla storia esercita il potere, deformandola ai suoi fini ma anche facendola

dimenticare è un tema che attraversa il libro di Silvana La Spina, contribuendo a collocarlo nel solco di una produzione letteraria dal forte pessimismo storico, di memoria derobertisiana, tanto più confermato dall'insistenza della scrittrice sulla vischiosità delle vicende siciliane, prevalentemente gestite dal di fuori e quasi sempre dall'alto.

E tali accostamenti letterari sono tanto più autorizzati in quanto Silvana La Spina si richiama consapevolmente ai temi e alle rappresentazioni della scrittura che l'ha preceduta, in una sorta di ricognizione dello spazio culturale di appartenenza cui si rivolge, nella convinzione che la letteratura, allusivamente, torni a parlarci, allusivamente, con la capacità che le è propria di rifrangersi e di mimetizzarsi, di celarsi per ricomparire sotto nuove forme.

Come si fa a non andare col pensiero, ad esempio, a Brancati quando Catania è attraversata da un'ondata di sensualità che eguaglia le alcove dei ricchi e i tuguri dei diseredati, i palazzi e i sotterranei: "... lasciamo che l'odore di femmina vaghi come nuvola su questa città; anche l'odore di femmina serve e crea. Odore di tentazione..." (pp. 66-7).

E come si fa a non pensare alle maschere derobertiane del mondo nobiliare catanese quando si leggono le pagine sui personaggi sulfurei della famiglia rappresentata: "Questa dei Roccaromana è famiglia nobile ma streusa assai: una principessa madre che sta chiusa a muffire nelle sue stanze, una figlia duchessa sposata e vedova, che odia la madre e mai viene a riverirla; un'altra maritata col principe Rosso di Cerami che è un cretino, e sta sempre in mezzo ai libri e ai canonici giacobini. E poi le figlie monache carcerate, dui cu una già morta, dicono, in malo modo. Ma forse peggio di tutti sta proprio lui, l'erede della casa, il principe Vincenzo, che da tre anni è prigioniero dei mori in Barberia e là marcisce chissà di che marcio" (p. 68).

Questi personaggi sono tutti, come gli Uzeda, arroganti e folli (Cfr. F. De Roberto, *I viceré* (1894), in *Romanzi, Novelle e Saggi*, a c. di C. A. Madrignani, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1984) con qualcosa di "marcio", di patologico in ogni comportamento ["Giovanna di San Martino, primogenita della principessa di Roccaromana... Alta, magrissima gli occhi neri cerchiati di lutto, la duchessa di San Martino è il ritratto della follia..." (p. 156)], sia nelle manifestazioni religiose [come la monaca principessa del convento di Santa Chiara "in preda a deliri di santità", che "passa quasi tutto il tempo in preghiera, riversa sul pavimento della cappella, senza quasi mangiare, senza manco bere" (p. 71)] non meno che nei sentimenti [come Chiara, che "ha detto di preferire il convento a un

matrimonio senz'amore,... che piuttosto di maritarsi farà la fine delle zie al Santa Chiara,... morirà di tisi là dentro" (p. 124)].

Ma, più di tutti, è presente e operante, nell'immaginario di Silvana La Spina, Domenico Tempio, come personaggio del romanzo e, insieme, modello di riferimento a livello ideologico perché in realtà il punto di vista dell'autrice non è tanto quello giacobino quanto la denuncia di una miseria e di un degrado, che i giacobini non possono risolvere solo con la cultura.

Il poeta della *Caristia* (cfr. D. Tempio, *Opere poetiche*, a c. di D. Ciccio, Messina, Mavors, 1967, voll. I e II) è attivamente operante nella rappresentazione della miseria del popolo siciliano sottolineata da un linguaggio crudamente realistico, che scorona oggetti e persone dell'Isola, solitamente avvolte in una nobilitante aura. I dolci di cioccolata, ad esempio, sono ricordati con gusto plebeo come "cacate di San Benedetto"; e la figura del papa, terrorizzato dalla notizia dei successi francesi, è descritta in termini di abbassamento creaturale come colui che "ha chiesto un orinale, su cui ora smania e caga sangue come una bestia" (p. 59).

Ma è l'odore della miseria che sollecita la particolare fisionomia della scrittura e conferisce al libro una originale unità strutturale. Il cattivo odore percorre e accompagna i diversi momenti del racconto, i personaggi vari, le singole storie; ed è un odore che sa di disfaccimento, di corpi in decomposizione, di morte, secondo un gusto barocco che evidenzia ulteriormente la superficialità, il limitatissimo ed effimero radicamento delle idee illuministiche ("Quando arrivano in città l'odore è un preciso puzzo di marcio..." (p. 37); "Che fetenzia 'sta città! Lo sentite quanto puzza?" (p. 37); "soldati che vermano sotto l'acqua con le panze aperte e sbrindellate, e le budella nere di vermi e scravaghi" (p. 38)).

Morte e disfaccimento della carne si accompagnano al tema della sensualità ("carne che si offre, specialmente carne di femmina"), in un rapporto inscindibile sia nella vita degli uomini che in quella della natura. Pure il vulcano, col suo fuoco divoratore, si presta alla rappresentazione di questo ineludibile nesso: il fuoco è un amante voglioso, che "abbraccia la città, l'avvolge e la brancica fino al mare" (p. 71). Infatti, incombente com'è su Catania, presta all'ispirazione della scrittrice immagini di cenere e di fuoco. E il sintagma "fiamma" ricorre spesso, peraltro, a indicare le idee libertarie, il coraggioso entusiasmo egualitario; e la lava è la rivoluzione, "pura fiamma che arde" (p. 57).

L'aspirazione egualitaria, la disamina amara della incommensurabile distanza di classe suscita entusiasmi spenti dall'osservazione an-

tropologica prima che storica dei siciliani che odiano “ogni rinnovamento” (p. 56). Prevale, quindi, uno sguardo amaro su un mondo mosso da atteggiamenti irrazionali e folli, che si esprime egualmente negli uomini come nella natura, ne “lo splendore pazzo del cielo” (p. 24)). Allora gli avvenimenti e le persone sono osservate da un approccio sensista, che coglie attraverso la vista e l’udito gli stati d’animo.

È un racconto, *La creata Antonia*, che affida peraltro alle parti argomentative la riflessione intellettuale, privilegiando nella narrazione delle vicende una prospettiva di accumulo linguistico in cui la parola diventa pietra verbale, pronta a colpire più che l’idea rappresentata. La scrittura si fa violentemente espressionistica per rendere il risentimento morale che circola nel romanzo: i monaci sono “sciami di scarafaggi” (p. 23) e la figura di uno di essi è descritta “con quattro peli scuri e una macchia di porco sulla faccia come di cotica marrone” (p. 22); e di un morto si dice: “grasso e gonfio sul cataletto, che pareva una giara” (p. 18), mentre la principessa di Roccaromana e la figlia sono “cagne incimurrite... dagli occhi di inferno”.

Non resta, infatti, che il “lusso di parole” (p. 23) a cogliere il senso di quella realtà siciliana di fine secolo, che si avvia rapidamente verso la Restaurazione piuttosto che non verso il sognato rinnovamento giacobino. L’incandescenza di una scrittura scoppiettante, colorita dall’apporto del dialetto (draunara, stracangia, bedduzza, amuninni, veni ccu mia, cajorda, abbabbanuta, figghi di buttana comu a tia), è al servizio della rappresentazione di una umanità destinata a rimanere stracciona, asservita ai personaggi potenti e mischiata a figure di avventurieri, preti, poeti, ma resa vitale, aldilà di ogni considerazione, dalle passioni che la agitano: “strozzini e ipocriti, canonici spioni e nobili caduti in disgrazia, indebitati fino al collo, per non parlare di femmine zoccole, furiose e rivoltose”: è questo il popolo di Domenico Tempio e l’autrice torna a rappresentarlo così come ce lo ha consegnato il poeta di fine Settecento, inserendolo però all’interno di un gusto barocco dell’accumulazione di immagini e di sintagmi, corrispondente alla complessità del percorso narrativo rispetto, ad esempio, alle prove di *Morte a Palermo* (Milano, La Tartaruga, 1987) per un verso e di *Penelope* (Milano, La Tartaruga, 1998) dall’altro. Prevala qua una ricchezza immaginativa, una capacità di invenzione, che adombra una fertile disposizione a costruire sempre nuove storie e insieme lo sguardo della modernità, che utilizza e mescola diversi ingredienti letterari, anche lontani fra loro servendosene come contenitori di significati celati e variamente moltiplicabili.

ELENA SALA DI FELICE

FISIOGNOMICA TASSIANA DELLE PASSIONI

Aristotele dice nel suo libro de la *Fisiognomica* che l'anima patisce ne' moti del corpo e 'l corpo all'incontro in quelli dell'anima...¹

1. La magnificenza dell'epica

L'autore della *Gerusalemme liberata* è stato tutt'altro che avaro di testimonianze intorno ai propri convincimenti di poetica, anche al di là dei due *Discorsi*, collocati come si sa quasi a tracciare un programma, quello giovanile, a raccogliere il frutto delle molte esperienze, l'esito delle revisioni dell'età matura il seriore². Le *Lettere poetiche*³

¹ T. Tasso, *Il Forno, ovvero de la nobiltà*; cito i *Dialoghi* dall'edizione delle *Opere di Torquato Tasso*, voll. 5, a cura di B. Maier, con *Introduzione* di E. Raimondi, Rizzoli, Milano 1965, vol. IV, p. 440.

² Cito dai *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Laterza, Bari 1964, impiegando le sigle AP e PE, e facendo seguire alle citazioni l'indicazione della pagina. Guido Baldassari ha individuato nel primo discorso, paragonato all'altro, «un momento irripetibile di capacità propositiva e anche di felicità inventiva». Cfr. il capitolo *Torquato Tasso* nella *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino e W. Pedullà, Motta, Milano 1999, vol. V, *L'età della Controriforma. Il Tardo Cinquecento*, pp. 281-446: 298-299. I *Discorsi del poema eroico*, coevi della 'revisione romana' del poema, testimoniano la rinnovata riflessione sulla *Poetica* aristotelica, alla luce dei tanti commenti eruditi, rispetto ai quali l'autore rivendicava il merito di essere all'avanguardia: «I miei Discorsi, precursori di tutto l'essercito dell'eloquenza, faranno la scoperta» (lettera XII, a Luca Scalabrino, datata 2 giugno 1575, in *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Guanda, «Fondazione Pietro Bembo», Parma 1995, p. 115).

³ Le *lettere poetiche*, cronologicamente vicine alla 'revisione romana', ne testimoniano l'impegno, lo scrupolo, l'ampiezza delle considerazioni sia nell'ambito generale della poetica, non solo riferita al genere epico, sia la precisa, sorvegliata consapevolezza del poeta intorno agli strumenti e agli effetti dell'*elocutio*. Nella lettera XXVIII a Scipione Gonzaga, in data 1 ottobre 1575, si richiama l'attenzione del destinatario sull'uso dell'allitterazione (a p. 227 della cit. edizione); la lettera

testimoniano il minuzioso lavoro correttorio del testo del poema, senza escludere aperture di carattere generale sulla poesia epica e sugli strumenti stilistici preferiti dall'autore, impiegati sorvegliatamente per ottenere precisi effetti.

Nei *Discorsi* si può cogliere la persistente riflessione comparativa tra i due generi poetici più illustri, derivata dallo studio della *Poetica* di Aristotele. Del filosofo greco erano pervenuti in prevalenza i ragionamenti relativi al genere mimetico; ma i commentatori, tra Umanesimo e Rinascimento, ne avevano inferito, appoggiandosi ai poemi di Omero e Virgilio, nonché a quelli della ulteriore latinità, le norme e le convenzioni per l'epica, cioè per la maniera diegetica; il Tasso privilegiava il genere epico cui attribuiva le doti dell'eccellenza, della magnificenza e persino della validità morale:

L'epico [...] vuole il sommo delle virtù; però le persone sono eroiche come è la virtù [...] E se alcuna volta il tragico e l'epico prendono per soggetto la persona medesima, è da loro considerata diversamente e con vari rispetti. Considera l'epico in Ercole, in Teseo, in Agamennone, in Aiace, in Pirro il valore e l'eccellenza dell'armi; gli riguarda il tragico come caduti per qualche errore nell'infelicità. Ricevono ancora gli epici non solo il colmo della virtù nelle persone da lor descritte, ma l'eccellenza del vizio con minor pericolo assai che i tragici non sono usi di fare (PE, I. II, p. 103).

Quanto alle materie adatte all'eroico il Tasso accorda la preminenza «alla eccelsa virtù militare e [...al] magnanimo proponimento di morire», i quali «non convengono tanto alla tragedia» (PE, I. II, p. 102); ma non rinuncia nemmeno alle attrattive dell'amore: «non si può negare che l'amore non sia passione propria degli eroi» (PE, I. II, p. 104), convinzione che il poeta difese energicamente nelle lettere⁴.

XXIX a Luca Scalabrino (da Ferrara ma s.d.) testimonia qualche preoccupazione o incertezza sull'opportunità dell'apocope per sostenere il verso (p. 254). La sensibilità del Tasso per l'elocuzione ha suscitato l'attenzione di Riccardo Scrivano (cfr. *Arte, lingua, uso nella riflessione del Tasso*, in Id., *La norma e lo scarto*, Bonacci, Roma 1980, pp. 267-273).

⁴ È qui necessario il rinvio alla lettera XXXVIII, a Silvio Antoniano, in data 30 marzo 1576; al severo revisore il poeta spiegava: «ch'io accresca et adorni questi amori e ch'alcuno del tutto ve n'aggiunga, facilmente credo che mi debba esser comportato da chi comporta la poesia; perché l'accrescere, l'adornare e 'l fingere sono effetti che vengono necessariamente in conseguenza co 'l poetare...» (pp. 349-350). Nella lettera XLIV a Scipione Gonzaga, Di Modena, il 24 d'aprile 1576, il poeta rammentava «che non v'è quasi amore nel mio poema di felice fine», e di questo i revisori parevano appagarsi (p. 424).

L'attenzione nel soppesare i pregi dei due generi poetici posti a confronto ci consente di apprezzare alcune delle caratteristiche peculiari della *Liberata*, nella quale molti studiosi hanno posto in luce elementi metateatrali⁵, anzitutto il modo di raccontare con intensificazione dell'evidenza, quasi con l'ambizione di perseguire l'effetto della visibilità.

Un tale impegno era già enunciato nel primo dei *Discorsi*, dove si riconosceva che quell'intento dovesse valersi dello stile come strumento specifico. Il passo è di grande interesse: vi si comprova la chiarezza, la lucidità del giovane nel designare il proprio obiettivo e la consapevolezza dei mezzi che avrebbe sempre posti in opera al fine di conseguirlo:

Stando che lo stile sia un instrumento co 'l quale imita il poeta quelle cose che d'imitare si ha proposte, necessaria è in lui l'energia, la quale si con parole pone inanzi agli occhi la cosa che pare altrui non di udirla, ma di vederla. E tanto più nell'epopeia è necessaria questa virtù che nella tragedia, quanto che quella è priva dell'aiuto e de gli istrioni e della scena (AP, p. 47)⁶.

La tragedia richiedeva uno stile particolarmente grave, mentre il poema eroico poteva talora temperarlo con la «vaghezza della lirica» e soprattutto con lo «splendore d'una meravigliosa maestà», cui poteva attenersi perché vi parla soprattutto il poeta, più raramente i personaggi, «a' quali si dee attribuire una maniera di parlare men disusata e men dissimile dall'ordinaria» (PE, p. 198). Il Tasso aveva poi riservato le maniere di parlare più elevate ai suoi oratori, mentre per i guerrieri aveva curato la chiarezza dell'eloquio accompagnandovi una specifica diligenza nella gestualità, e nell'ambientazione, della quale aveva trovato esempio nell'*Inferno* dantesco:

⁵ Ezio Raimondi ha ravvisato nella costruzione della *Gerusalemme liberata* la possibilità di distinguere i cinque atti di una tragedia: *Il dramma nel racconto*, in Id., *Poesia della retorica*, Olschki, Firenze 1980. Segnala invece la frequenza delle situazioni e della terminologia dello spettacolo Riccardo Scrivano: *Tasso e il teatro*, nel vol. cit., pp. 209-248.

⁶ L'ambiziosa fiducia tassiana nella visibilità della poesia è segnalata da Raffaele Ruggiero che parla «della peculiarità icastica, della vivacità rappresentativa [...] piegandosi in questo modo a indicare la maggior potenza della *mimesis* letteraria» («Il ricco edificio» *Arte allusiva nella 'Gerusalemme liberata'*, Olschki, Firenze 2005, cfr. n. 62, pp. 54-55).

Nasce questa virtù quando, introdotto alcuno a parlare, gli si fa fare quei gesti che sono suoi proprii come
mi guardò un poco, e poi quasi sdegnoso.

È necessaria questa diligente narrazione nelle parti patetiche, peroché è principalissimo instrumento di mover l'affetto... (AP, p. 48).

La reiterata riflessione comparativa tra i due generi più illustri della tradizione lascia intravedere e autorizza a leggere anche nel poema il gusto particolare per l'energia, per l'imitazione icastica, diciamo parafrasando un luogo del *Poema eroico*, o ancora l'impegno della verosimiglianza spinto a considerare i personaggi in situazioni nelle quali li avrebbe posti un pittore

che non metta le pitture sotto gli occhi, né ancora tanto lontane che non possano essere raffigurate, ma le disponga al lume in parte alta convenevolmente. Elegga fra le cose belle le bellissime, fra le grandi le grandissime, fra le meravigliose le meravigliosissime; e alle meravigliosissime ancora cerchi d'accrescere novità e grandezza;... (PE, l. II, p. 112).

Tanto impegno consapevole e determinato fa sì che la tessitura della *Gerusalemme* consenta di coglierli più di una 'parentela' con l'arte drammatica, sia per la presenza di discorsi diretti, sia per i luoghi leggibili come metateatrali, cioè racconto di eventi 'accomodati' e spesso definiti come 'spettacoli', come 'scene di teatro'; dove l'attenzione del poeta è rivolta alla mimica, alla gestualità, ai movimenti dei personaggi nello spazio, ai rapporti prossemici; e soprattutto all'espressione delle passioni e ai mutamenti che queste inducono sulle fisionomie, mostrando la stretta relazione tra la psiche e i corpi, tanto che i corpi stessi esprimono, 'parlano', sono tacitamente eloquenti.

In questo speciale ambito il Tasso ha mostrato una continua, sollecita diligenza, per usare una parola che abbiamo notato da lui impiegata per esprimere la specifica tensione stilistica. Può servire da esempio la scena del terzo canto in cui Erminia indica e denomina per il re Aladino i guerrieri crociati. Si tratta di un'occasione topica nei poemi, dall'*Iliade* in poi: il catalogo degli eroi, il quale però viene abilmente distribuito in più episodi, inframezzato da scaramucce, da scontri individuali, capaci di interrompere la possibile monotonia.

Privilegiamo ora il personaggio della principessa di Antiochia che presenta già elementi esemplari di quanto intendiamo illustrare nel poema: nella situazione della ticoscopia, dove i riguardanti compaiono come spettatori, Tasso assegna alla giovane il ruolo che ebbe Elena nell'*Iliade*, invitata dagli anziani di Troia a denominare e illustrare le

schiere greche. Orfana, sconfitta, spodestata, la donna era stata prigioniera e poi ospite di Tancredi che si era mostrato magnanimo e rispettoso con lei, per la quale però i lacci della prigionia si erano trasformati in quelli di un doloroso, immedicabile amore unilaterale. La recensione di Erminia si dispiega in tre momenti: il poeta l'ha collocata in posizione opportunamente elevata e per primo fa sì che le si presenti agli occhi Tancredi, imponendo alla fanciulla di comportarsi da abile attrice per nascondere il suo amore, sotto il ben giustificabile, e per Aladino accettabile sentimento dell'odio. Ma la vera passione si fa luce attraverso gli effetti fisiologici:

A quella, in vece di risposta, viene
su le labra un sospir, su gli occhi il pianto.
Pur gli spirti e le lagrime ritiene,
ma non così che lor non mostri alquanto:
ché gli occhi pregni un bel purpureo giro
tinse e roco spuntò mezzo il sospiro⁷.

Sospiri e lacrime facevano da secoli parte del lessico poetico degli amanti melanconici non contraccambiati, ma per Erminia il Tasso costruisce un comportamento che combina fisionomia e discorsi, dove psiche e corpo svolgono ruoli incrociati che il poeta ha cura di spiegare. Per il lettore deve riuscire chiaro l'equivoco tra odio e amore, dove la rievocazione del guerriero Tancredi deve mascherare per l'ascoltatore la crudeltà dell'indifferenza amorosa; dove il desiderio della donna di aver lei prigioniero l'antico vincitore è enunciato come volontà di vendetta per la sconfitta militare subita; ma il poeta provvede a spiegare il valore metaforico di quella subita conquista, in realtà amorosa; e l'irreprimibile sospiro è dunque effetto fisiologico della sofferenza dell'anima, che si esprime attraverso il corpo.

2. Armida: dalla finzione dell'attrice alla passione dell'innamorata

Armida è il personaggio cui il Tasso ha saputo dare la massima efficacia nell'espressione e nella comunicazione patetica, tanto che ci sembra di potere indicare in lei il personaggio più esplicitamente teatrale del

⁷ Cito il poema dall'edizione di T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di G. Cerboni Baiardi, che segue il testo approntato da L. Caretti (Einaudi, Torino 1971), Panini, Ferrara 1991. La citazione al canto III, 18, 3-8. D'ora in poi si daranno le indicazioni del canto, ottava e versi alla fine di ogni citazione.

poema. La giovane è scelta dallo zio, il mago Idraote, come strumento per provocare, scompiglio, dissensioni e defezioni nell'esercito cristiano, attraverso la seduzione amorosa, esercitata da lei con piena consapevolezza, con lucida abilità; tutte qualità che il narratore della *Liberata* attribuisce alla maga e che illustra nelle loro manifestazioni, attraverso la duttilità performativa del volto, dei gesti, dell'abbigliamento.

Che Armida sia un'attrice convinta, padrona dei mezzi di cui potrà valersi nel suo gioco lo si legge, ed è persino ripetuto nel canto quarto, dove il comportamento appare regolato da un'arte sopraffina, da una consumata abilità 'adescatoria': «Usa ogn'arte la donna, onde sia colto / ne la sua rete alcun novello amante; / né con tutti, né sempre un stesso volto / serba, ma cangia a tempo atti e sembianti» (IV, 87, 1-4).

Ella 'manovra' principalmente gli occhi, le cui 'intenzioni' sa variare dalla ritrosa pudicizia alla esplicita lusinga; volge talora «in dolci giri [...] le luci liete e serene», altre volte mostra «sdegno» cui però succede «un raggio di pietà» (IV, 88, 3-4; 89, 5-6). Più avanti lo studio della mimica facciale è spiegato come impegno di tutto il volto: «Stassi tal volta ella in disparte alquanto / e 'l volto e gli atti suoi compone e finge» in modo da sollecitare o da contenere gli amanti o troppo tiepidi o troppo audaci: «lampeggiar fa, quasi un doppio sole, / il chiaro sguardo e 'l bel riso celeste» (90, 1-2; 91, 5-6).

Per lo studio così attento della variabile fisionomia dell'attrice, in funzione persuasiva, il Tasso potrebbe avere attinto suggerimenti dagli scritti dei maestri latini di retorica, Cicerone e Quintiliano; né la cosa potrebbe muoverci a meraviglia, dato che il poeta della *Liberata* ha nutrito la propria ispirazione e il proprio ingegno dell'assidua frequentazione dei testi classici più autorevoli della tradizione non solo poetica. In quei trattati si leggono passi di indubbia suggestione proprio dedicati al viso e agli occhi che vi campeggiano da protagonisti per capacità espressive e comunicative. Scriveva Cicerone:

... in ore sunt omnia. In eo autem ipso dominatus est omnis oculorum
[...] animist enim omnis actio et imago animist vultus indices oculi.
Nam haec est una pars corporis quae, quot animi motus sunt, tot
significationes [et commutationes] possit efficere⁸.

Quintiliano era più analitico nell'enunciare le possibilità comunicative, si direbbe quasi 'linguistiche' del volto, strumento atto a significare tutti i diversi sentimenti e stati d'animo:

⁸ M. T. Cicerone, *De Oratore libri tres*, con *Introduzione* e trad. it. di E. Giovannetti, Reale Accademia d'Italia, Roma 1931, I. III, cap. LIX, pp. 324-327.

Hoc supplices, hoc minaces, hoc blandi, hoc tristes, hoc hilares;
 hoc erecti, hoc summissi sumus: hoc pendent homines [...] hic
 spectatur [...] hoc quosdam amamus, hoc odimus [...] Itaque in iis,
 quae ad scaenam componuntur, fabulis artifices pronuntiandi a
 personis quoque adfectus mutantur...⁹

Gli altri personaggi femminili sembrano meno dotati di capacità espressiva; tuttavia si potrebbe intendere questo comportamento come legato al ruolo che il poeta ha costruito per la maga, esemplare delle doti femminili di artificiosa seduzione. Ma non si dimentichino gli sguardi di Clorinda che hanno meritato una descrizione tanto sintetica quanto efficace, in occasione degli incontri con Tancredi, che già al primo impatto era stato 'folgorato' dalla guerriera, la cui femminilità si era improvvisamente rivelata quando la ricca capigliatura bionda era sfuggita dalla 'maschera' maschile dell'elmo; evento ripetuto quando il cavaliere, in occasione dello scontro in armi, mise a segno il colpo di lancia che nuovamente liberò i capelli, sbalzando via quel copricapo. Il tratto fisionomico specificamente femminile aveva consentito il riconoscimento – forse presagio dell'altra agnizione dell'eroina ormai morente – ma il Tasso accompagnò l'evento con un cenno allo sguardo: «Lampeggiar gli occhi, folgorar gli sguardi / dolci ne l'ira; or che sarian ne 'l riso?» (III, 22, 1-2). È appena un tocco, che il lettore deve completare con la spiegazione circa quella severità, assunta come volontario costume da colei che si era scelta la professione delle armi: «armò d'orgoglio il volto, e si compiacque / rigido farlo, e pur rigido piacque» (II, 39, 7-8).

La femminilità di Clorinda è lungamente conculcata¹⁰; potremmo averne conferma nella scelta del poeta di usare per lei sola, tra le non numerose donne del poema, due similitudini zoomorfiche, frequenti nella tradizione epica per eroi di sesso maschile¹¹. La prima

⁹ Q. F. Quintiliani, *Institutiones Oratoriae* libri XII, a cura di R. Faranda e P. Pecchiura, UTET, Torino 1979, vol. II, l. XI, cap. 3, p. 580.

¹⁰ La condizione e l'indole della guerriera sono condensate precocemente in termini ferini: «fera a gli uomini parve, uomo a le belve» (II, 40, 8).

¹¹ A questo proposito Ernst H. Gombrich notava che per lunga tradizione la fisiognomica si proponeva come l'arte di leggere i caratteri nei volti, rilevandone i tratti permanenti. È poi ben noto che tale disciplina si compiaceva di sottolineare le somiglianze tra uomini e animali (cfr. *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1963, *passim*). I paragoni belluini trovano adeguata spiegazione per Clorinda, che infante fu allattata da una tigre e assunse poi quella fiera come proprio emblema. Sempre a questo proposito Paolo Getrevi scriveva: «Il disegno dell'uomo coin-

si legge nel canto III, dopo il singolare scontro con Tancredi, che aveva voluto rivelarle la propria passione, offrendole il petto nudo affinché ella potesse impadronirsi fisicamente di quel cuore, già suo per virtù d'amore. La proposta non poté avere esecuzione, e il confronto era stato abilmente sospeso quando un cristiano aveva ferito leggermente la donna¹², provocando l'ira di Tancredi che lo aveva inseguito, lasciando la guerriera incerta, finché aveva scelto di unirsi ai compagni che si ritiravano dentro le mura. La sua non era tuttavia vera e propria fuga, anzi ella seguitava a colpire gli avversari: «Tal gran tauro talor ne l'ampio agone, / se volge il corno a i cani ond'è seguito, / s'arretran essi; e s'a fuggir si pone, / ciascun ritorna a seguitarlo ardito» (III, 32, 1-4).

Più tardi chi «come lupo tacito s'imbosca / dopo occulto misfatto» è Clorinda che cerca di abbandonare il campo dopo l'incendio delle macchine da guerra, da lei perpetrato con Argante. Questa fuga nell'ombra è il preludio al duello notturno con Tancredi, l'uno all'altro ignoti e lei «feroce» quando s'appresta al combattimento, ma trasformata nell'imminenza della morte, con una evoluzione che le ridona la completa, seducente femminilità e insieme la introduce alla nuova vita con il battesimo. Mentre riserviamo ad altra occasione lo studio di quel duello, ora le nostre osservazioni concernono la diligenza affettuosa, mista di compiacimento sensuale, riservata dal poeta alla rivelazione di quel corpo femminile: le mammelle avvolte dalla leggera veste ricamata, il «caldo fiume» di sangue che sgorga dalla ferita e infine «la voce afflitta», unico segno del dolore fisico, della estenuazione che si manifesta nelle «voci languide» (XII, 51, 1; 64, 2-8).

La morte di Clorinda ripercorre, in una imitazione-emulazione, gli elementi fisionomici della Laura petrarchesca; ma alla guerriera il

cide [...] con la somma di caratteristiche contrastanti ricavate dalla trama analogica col mondo animale» (*Le scritture del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal medioevo ad oggi*, Franco Angeli, Milano 1991, p. 98). La relazione uomo-animale ha trovato ampie esemplificazioni in similitudini e metafore nella poesia epica.

¹² È celeberrimo il luogo in cui Tasso esalta la bellezza della capigliatura di Clorinda, nella quale le gocce di sangue che spiccano dalla ferita al collo producono l'effetto di rubini sapientemente incastonati nell'oro da «illustre artefice» (cfr. III, 30, 3-6). Per i rapporti della similitudine preziosa con i precedenti omerici e ariosteschi rinvio a G. Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Bulzoni, Roma 1982, p.182, n.21. Segnalo di nuovo il lavoro di R. Ruggiero, «*Il ricco edificio*»..., cit., ricchissimo di riferimenti ai modelli classici, cui il Tasso «alluderebbe» più che imitarli (cfr. p. 6).

poeta attribuisce un gesto, un particolare dell'*actio* straordinariamente delicata che mostra, una volta di più, il modo del lavoro poetico tassiano, nel quale le memorie culturali alimentano e acuiscono la sensibilità attenta al linguaggio del corpo. Potrebbe derivare da un suggerimento di Quintiliano il gesto parlante della mano della vergine morente: «e la man nuda e fredda alzando verso / il cavaliere in vece di parole / gli dà pegno di pace» (XII, 69, 5-7).

An non his poscimus, pollicemur, vocamus, dimittimus, minamur, supplicamus, abominamur, timemus, interrogamus, negamus, gaudium, tristitiam, dubitationem, confessionem, poenitentiam, modum, copiam, numerum, tempus ostendimus?¹³

Tanto i volti quanto tutte le membra si rivelano suscettibili di mutamenti nella *Liberata*; i ritratti non sono mai fissi nel poema tassiano, ma sensibili alle modificazioni imposte dal trascorrere del tempo, dalle diverse circostanze; potremmo dire che essi sono plasmatis dalla storia, confermando la connessione indissolubile di anima, sentimenti e corpo, il quale manifesta i segni che le passioni vi imprimono, rendendoli vitali¹⁴.

Sotto questo profilo il personaggio di Armida è straordinariamente curato: ella vive nel poema una vera 'storia' con profonda evoluzione della personalità; si può dire che il poeta abbia narrato il 'romanzo' della bella maga, 'scritto' anche nel suo corpo: ingannatrice, ambiziosa di sedurre serbandosi però immune dall'innamoramento perché esclusivamente intenta al narcisistico amore di sé¹⁵. La maga, al momento in cui Rinaldo l'abbandona, cede il passo alla donna, la quale prende coscienza di amare a sua volta quel giovane, fino a dimenticarsi del proprio 'personaggio' di superba dominatrice degli affetti altrui:

¹³ Q. F. Quintiliani *Institutiones oratoriae* ..., cit., l. XI, cap. 3, p. 584.

¹⁴ Secondo Getrevi la fisiognomica avrebbe cercato di definire «una grammatica dell'umano». Però i corpi e i volti non conserverebbero dei contorni esatti, costanti; essi muterebbero seguendo «l'avvicendamento degli scenari culturali di volta in volta prevalenti» (*Le scritture del volto*, cit., *Introduzione*, p. 7).

¹⁵ La trasformazione di Armida è condensata in un'ottava di grande perspicacia, dove è posto in luce il narcisismo egocentrico della bella attrice: «Corre, e non ha d'onor cura o ritegno. / Ahi! dove or sono i suoi trionfi e i vanti? / Costei d'Amor, quanto egli è grande, il regno / volse e rivolse sol co' l' cenno inanti, / e così pari al fasto ebbe lo sdegno, / ch'amò d'essere amata, odiò gli amanti; / sé gradì sola, e fuor di sé in altrui / sol qualche effetto de' begli occhi sui» (XVI, 38).

Or negletta e schernita in abbandono
 rimasa, segue pur chi fugge e sprezza;
 e procura adornar co' pianti il dono
 rifiutato per sé di sua bellezza.
 Vassene, ed al piè tenero non sono
 quel gelo intoppo e quella alpina asprezza;
 e invia per messaggieri innanzi i gridi, (XVI, 39, 1-7)

Ella si umilia fino a chiedere all'amato di portarla con sé come umile servente, e vorrebbe recidere i suoi capelli come segno corporeo del mutamento di condizione; ancora si offre come «scudiero e scudo», pronta a interpersi tra il giovane e i nemici, a offrire il proprio corpo alle ferite destinate a lui (cfr. XVI, 49-50). La nuova coscienza di sé pone in luce un altro aspetto di novità della donna, subentrata alla maga: le lacrime che sono ora manifestazione sincera, spontanea, non più dominabile con le abilità attoriali.

3. Il potere delle lacrime

Tutti gli studiosi dell'*actio* retorica da una parte, della fisiognomica dall'altra hanno portato speciale enfasi sugli occhi come 'specchio dell'anima', come tratto, lineamento della fisionomia rivelatrice dell'indole caratteriale, nonché quale elemento capace di individuare i diversi tipi umani; ed è poi significativo che sia stato riconosciuto come maggiore pregio degli occhi il loro essere la fonte delle lacrime.

Ancora Getrevi ha definito gli occhi come «organo della mediazione tra la sfera fisica e quella spirituale, [essi] compendiano la mutevolezza della materia e la costanza dell'indole; sono la grande metafora della molteplicità delle forme e dell'unità del carattere»¹⁶. Egli cita da Giambattista Della Porta: gli occhi sarebbero «seggi dell'anima», specialmente pregevole perché da quella nascerebbero le «lacrime di misericordia»¹⁷.

¹⁶ P. Getrevi, *Le scritture del volto*, cit., p. 70.

¹⁷ Cfr. *Ibidem* le citazioni dal trattato di G. Della Porta, *Della fisionomia dell'uomo* (Tomasini, Venezia 1644). Sulla mutevolezza dei visi umani, 'trasparenti' alle passioni, avrebbe riflettuto anche Gian Paolo Lomazzo, poeta e pittore, autore di un'*Idea del tempio della pittura* di cui tratta il saggio di E. Pommier, *Il volto di Lomazzo*, nel volume *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Atti del Convegno di studi, Torino, 28-29 novembre 2001, Olschki, Firenze 2003, pp. 61-81. Lo studioso ha sottolineato la sensibilità del Lomazzo per

L'effetto fisiologico del pianto è stato indagato con scrupolo dal Tasso, che se ne è valso sia per ottenere descrizioni seducenti di personaggi che nel pianto rivelano la propria indole psicologica, ma al tempo stesso riescono icasticamente efficaci. Gli esempi non mancano nemmeno tra semplici uomini o eroi e basti qui rievocare il pianto di Olindo, «soavemente» ripreso da Sofronia (II, 35, 7-8) ma capace di suscitare il 'compianto' – alla lettera – di Clorinda; quantunque la guerriera sentisse la maggior compassione per la più contegnosa eroina, capace di un decoro di cui il Tasso ha sempre dotato i suoi personaggi¹⁸.

I canti quarto e quinto, dove si esalta l'abilità di Armida seduttrice, celebrano anche l'efficacia retorico-patetica del pianto, delle lacrime sparse sui piedi di Goffredo, secondo il codice cerimoniale di riconoscimento dell'autorità, del potere e per invocare la pietà del duce manifestando la propria umiltà di supplice.

E non si dimentichino i pianti alternati ai sorrisi lusinghieri dedicati ai guerrieri da conquistare: il dosaggio delle espressioni mimiche è molto attento e testimonia un impegno più scrupolosamente osservato, e correlato alla gestualità, agli affetti che ci sembra più nuovo, anche nell'ambito della tradizione epica. Anche le eroine dell'*Innamorato* e del *Furioso* piangono profusamente, sia perché realmente afflitte, sia per piegare ai loro desideri anche i più ruvidi guerrieri, alcuni dei quali si concedono a loro volta lamenti e lacrime¹⁹.

la mutevolezza dei visi, soggetti alle «pulsioni, agitazioni, aspirazioni distruttrici o benefiche, violente o pacifiche, accomunati da un'unica caratteristica, quella di esprimersi per mezzo dei segni esterni e di appartenere al visibile» (p. 65).

¹⁸ Ha solo in parte ragione Baldassarri quando nota come Rinaldo non piangesse abbandonando Armida, se non nel momento in cui la donna, svenuta, non può vederlo (cfr. *Il sogno di Zeus*, cit., pp. 67-68 e n. 24, p. 23). Si considererà tra poco il diverso comportamento dell'eroe che sparge qualche lacrima quando soccorre l'antica amante sconfitta, sola, tentata dal suicidio.

¹⁹ Alcuni cavalieri dell'*Innamorato* e del *Furioso* sono generosi di lacrime ben più di quelli della *Gerusalemme*, che appaiono invece attenti alle forme, al decoro anche sotto la pressione delle passioni. È soprattutto Orlando il guerriero facile al pianto, specie quando sono in gioco i suoi sentimenti nei confronti di Angelica. Quando la giovane chiede al paladino aiuto contro Marfisa piange, tanto che «Il viso al cavallier tutto bagnava», allora questi «Appena se ritenne» (*Orlando innamorato*, l. I, XXV, 44, 1-2. Cito dall'edizione a cura di R. Brusagli, Einaudi, Torino 1995); poco più tardi ancora lei promette al conte le gioie d'amore ma in compenso di aiuto prestatole combattendo; e il pianto di lei contagia l'eroe (ivi, XXVII, cfr. 53, 1-4). Il duello notturno con Agricane, concluso con la conversione

Nell'*Innamorato*, Angelica, dopo avere assistito al duello fra Rinaldo e Orlando, si rifugia nelle sue stanze per lamentarsi a proprio agio, ma si conforta infine pensando che «ciascun alma disdegnosa e dura / Amando e lacrimando alfin se piega, / Sì che speranza ancor pur mi assicura / Che a un tempo mi darà quel che or mi nega»²⁰. Nello stesso poema l'infedele Origille appare esperta nell'arte femminile di piangere 'a comando': «Essa piangendo, o facendo sembianza, / Sì come far ciascuna donna suole» (ivi, l. II., canto XI, 18, 3-4); poi l'Ariosto proponeva lo stesso personaggio intento a ingannare Grifone, con una romanzesca invenzione 'confezionata' con la collaborazione del suo amante Martano. La perfida avanzava le recriminazioni «accordando affettuosi gesti / alla suavità de le parole», pronunciate piangendo per meglio convincere²¹.

Si sa quanto abile fosse Angelica, in entrambi i poemi, nel 'governare' i suoi numerosi innamorati, tra promesse e pianti artificiosamente elaborati; e l'Ariosto l'aveva mostrata, fin dal primo canto in atto di comparire, uscendo dal rifugio vegetale, al modo di un'attrice

e il battesimo *in articulo mortis* di quel «re che fo cotanto fiero», vede i due contendenti in lacrime. Il re di Tartaria piangeva «e tenia il viso al cel sempre voltato; [...] Egli avea pien de lacrime la faccia» e Orlando «de pianger con seco non si saccia» (ivi, XIX, 14, 1-2; 16, 1 e 5). Sul dialogo che interrompe quel duello notturno: «Il più memorabile dialogo rinascimentale intorno alla compatibilità tra lettere e armi», cfr. U. Carpi, *Lettere e armi*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», 2003, 1-2, pp. 209-10. In entrambi i poemi il paladino soffre di gelosia, temendo che la bella Angelica si conceda al rivale: «Ahi sventurato! Se forse Rainaldo, / Trova nel bosco la vergine bella, / Ché ben conosco io come l'è ribaldo, / Giamai di man non gli uscirà polcella. / Forse gli è mo' ben presso il viso saldo! / Ed io, come dolente feminella, / Tengo la guancia posata alla mano, / E sol mi aiuto lacrimando in vano» (ivi, II, 25). Sospetti e timori analoghi affliggono l'eroe del *Furioso*: «Oh infelice! Oh misero! Che voglio / se non morir, se 'l mio bel fior colto hanno? / O sommo Dio, fammi sentir cordoglio / prima d'ogn'altro, che di questo danno. / Se questo è ver, con le mie man mi toglio / la vita, e l'anima disperata danno. / Così, piangendo forte e sospirando, / seco dicea l'addolorato Orlando» (VIII, LXXVIII); il quale avrebbe poi cercato di non vedere, di non comprendere i segni, le testimonianze degli amori di Angelica con il fante Medoro: «Fu allora per uscir del sentimento, / sì tutto in preda del dolor si lassa. / [...] Caduto gli era sopra il petto il mento, / la fronte priva di baldanza e bassa; / né poté aver (che 'l duolo l'occupò tanto), / alle querele voce, o umore al pianto» (XXIII, CXII). Cito dall'ed. del *Furioso* a cura di L. Caretti, Einaudi, Torino 1971.

²⁰ M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, l. I, canto XXVIII, 38, 2-6.

²¹ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, XVI, X, 1-2.

interprete di Diana o di Venere²². Il poeta affermava che il pianto fosse una risorsa disponibile per tutte le donne, e tra le meno affidabili era Gabrina, la quale «Ha di lagrime a tutte le sue voglie / un nembo che dagli occhi al sen le piove»²³.

Non è questa l'occasione opportuna per accumulare testimonianze, in testi peraltro notissimi; vorremmo tuttavia osservare che, fatte salve le doti di felice evidenza di tutti e tre i poemi, i personaggi tassiani mostrano un coinvolgimento passionale più profondo, una più meditata e consapevole «muta eloquenza» affidata ai volti, ai corpi, e tale da potersi considerare esito di una osservazione particolarmente sagace e spesso complessa, di sentimenti sui quali pensosamente riflettono donne come Clorinda e Erminia, guerrieri come Goffredo²⁴, Tancredi, lo stesso giovanissimo Rinaldo. Anche i saraceni Argante e Solimano, dapprima proposti come modelli di selvaggia ferocia, di immane crudeltà, rivelano sensibili capacità meditative davanti all'orrenda tragedia del loro popolo, alla rovina della città e del regno per cui avevano combattuto, per cui si apprestavano a morire, da ultimo offrendo un diverso repertorio mimico e gestuale.

Il fascino speciale di Armida è dovuto alla ricchezza della personalità che il poeta 'costruisce' nel racconto mostrandone la multiforme fisionomia, facendo parlare il suo 'corpo eloquente' variamente atteggiato quando passa tra le schiere cristiane per 'arruolarvi' adoratori, transfughi dall'impresa santa. Ella adatta al proprio corpo una veste che, pur coprendolo, sollecita la indiscreta curiosità degli affascinati spettatori:

Mostra il bel petto le sue nevi ignude,
onde il foco d'Amor si nutre e desta.
Parte appar de le mamme acerbe e crude,
parte altrui ne ricopre invida vesta:
invida, ma s'a gli occhi il varco chiude,
l'amoroso pensier già non arresta,
.....
per entro il chiuso manto osa il pensiero
sì penetrar ne la vietata parte (IV, 31, 1-6 e 32, 3-4).

²² Cfr. *ivi*, I, 52, 4.

²³ *Ivi*, XXI, XXXIX, 5-6.

²⁴ Ha insistito sul personaggio di Goffredo come «eroe melanconico», talora dolorosamente riflessivo più che attivo, Giovanna Scianatico nel suo denso lavoro di interpretazione del poema (*«L'armi pietose» Studio sulla 'Gerusalemme liberata'*, Marsilio, Venezia 1990).

La scena che Armida e Rinaldo offrono agli sguardi di Carlo e di Ubaldo è giocata sulle posture, sui gesti e sul complicato intreccio degli infiammati sguardi degli amanti, da Rinaldo ad Armida che contempla se stessa nello specchio, strumento per eccellenza narcisistico. E non è certo un caso che tanti pittori si siano ispirati a quella parte del racconto; invece altri hanno sceneggiato il primo incontro della maga con il cavaliere dormiente, la cui vista la induce a farlo suo prigioniero d'amore.

L'episodio del rinsavimento di Rinaldo e del successivo abbandono di Armida è largamente debitore del racconto di Virgilio nel IV libro dell'*Eneide*²⁵, ma si può osservare che il poeta italiano ha manifestato nuovamente un gusto speciale per la teatralizzazione nel modo in cui pone e fa muovere i suoi personaggi. Il racconto di Virgilio era pure movimentato, talora il narratore ha ceduto la parola ai personaggi, indulgendo alle forme della *mimesis*, ha inoltre segnalato la mimica degli sguardi, l'esibizione delle lacrime da parte di Didone; tuttavia a questo proposito potremmo riscontrare l'inclinazione alla *aemulatio* della *imitatio* di una fonte non solo autorevole ma dotata di fascino e di fama straordinari.

Nella *Liberata* si riscontra un'insistenza rilevante nella vivacità mimetica del racconto: la reazione di Rinaldo alla presa di coscienza della propria degradante effeminazione consta di vergogna, cui succede lo sdegno, ma il poeta ne 'mostra' l'effetto fisiologico in forma di un rossore che invade il volto e cresce: «più avampa e più coce» (XVI, 34, 5). Quando poi la maga torna dalla sua breve, misteriosa assenza, occupa il campo con la violenza delle proteste, con la ricerca di nuove tattiche seduttive per trattenere l'amante, con la manifestazione del dolore causato dalla doppia delusione: l'umiliazione per l'inefficacia dei suoi poteri, la scoperta di essere divenuta amante quando sta per essere abbandonata.

Il Tasso segue compartecipe tali reazioni: «Volea gridar [...] ma il varco al suon chiuse il dolore, / sì che tornò la flebile parola / più amara indietro a rimbombar su 'l core» (XVI, 36, 1-4), dove il verbo «rimbombar» – una delle parole onomatopeliche che il poeta chiamava «finte» – deve far avvertire all'esterno il suono, fisicamente interno. Invano la maga ricorre agli incanti, «vuol provar se vaga / e

²⁵ È impossibile dare conto qui della vasta bibliografia sull'argomento; si rinvia anche per questo al recente e ricco studio di R. Ruggiero, «*Il ricco edificio*»..., cit., specialmente al cap. III: *Magia dell'arte ed etica del perdono: la parabola di Armida*.

supplice beltà sia miglior maga» (ivi, 37, 7-8), anzi, memore del 'potere delle lacrime' «procura adornar co' pianti il dono / rifiutato per sé di sua bellezza» (ivi, 39, 3-4).

L'eroina virgiliana reclamava l'attenzione dell'interlocutore sul pianto e sui gesti codificati della richiesta di pietà: «per ego has lacrimas dexteramque tuane [...] oro» (IV, 314 e 323); si proclamava *moribundam* per la rinuncia all'uomo che aveva creduto suo prossimo coniuge, non solo ospite. Virgilio ha posto in luce parcamente, tuttavia con efficacia, il comportamento di Enea: «ille Iovis monitis immota tenebat / lumina et obnoxius curam sub corde premebat» (ivi, 331-332); e lo fa rilevare da Didone come segno di crudele insensibilità: «num fletu ingemuit nostro? Num lumina flexit? / Num lacrimas victus dedit aut miseratur amantemst'» (IV, 370-371).

L'esito della vicenda ha nel poema italiano diverso svolgimento: la reazione violenta di Armida risente dell'esempio virgiliano, ma il pensiero del suicidio insorgerà più tardi nella donna abbandonata, che per ora trova in se stessa risorse per reagire al dolore, per progettare la vendetta.

A questo pensa riprendendo i sensi dopo lo svenimento che le ha impedito – «il Cielo avaro / invidiò il conforto a i tuoi martiri» (XVI, 61,1-2) – la vista di Rinaldo, afflitto per il dolore di lei. Mentre la regina cartaginese soccombe al dolore, la maga distrugge il regno che era stato teatro dei suoi brevi amori e raggiunge l'esercito egiziano, decisa a servirsi di nuovo della bellezza, delle ben note arti seduttive per nuocere ai crociati, per vendicarsi dell'abbandono dell'amato.

Di forte impegno si presenta ancora la parte di Armida sul finire del poema, quando ella compare, agli occhi di Rinaldo, tra le schiere del califfo d'Egitto:

su 'l carro aurato
stavasi Armida in militar sembianti,
e nobil guardia avea da ciascun lato
de' baroni seguaci e de gli amanti.
Noto a più segni, egli è da lei mirato
con occhi d'ira e di desio tremanti:
ei si tramuta in volto un cotal poco,
ella si fa di gel, divien poi foco (XX, 61).

L'evidenza icastica è concentrata nel secondo verso dell'ottava sull'atteggiamento e abbigliamento della donna, mentre il denso corteggio degli amanti ne testimonia il persistente potere di seduzione, cui Rinaldo non soggiace più. È inoltre perspicace lo studio dei contrad-

dittori affetti che trapassano negli sguardi: ira e desiderio vi convivono ed è il loro contrasto a rendere profondamente umana l'immagine della donna involontaria amante, nonostante lo sdegno per la sconfitta dell'orgoglio. L'emistichio finale pone a confronto i due protagonisti della storia d'amore: il volto di Rinaldo, che ha superato l' 'erranza' amorosa, reagisce appena all'apparizione di lei; nella quale invece gli effetti antagonistici del gelo e del fuoco comprovano il persistere del doloroso, persino imbarazzante coinvolgimento passionale.

La vicenda dei due giovani si prolunga fino quasi alla fine del poema, ma non ha una conclusione netta, definitiva: Rinaldo abbatte Adrasto e Tisaferno, gli ultimi 'paladini' di Armida, che resta dunque sola e cerca un luogo appartato per consumare il suicidio; e trova anche lei, per questa occasione che immagina 'conclusiva', una radura protetta da una discreta cornice di verzura, cioè uno sfondo scenograficamente opportuno al gesto che non ci pare inappropriato definire 'melodrammatico'. Ciò giustifica l'idea che la *Liberata* possa avere esercitato un vero magistero sugli autori di drammi per musica, grazie all'efficacia dell'evidenza e alla cura per l'aspetto fonico della *elocutio*.

Rinaldo, pur guarito dalla passione, conserva una sollecita affezione per l'amante e vuole prendersi cura di colei «che fuggia sola e dolente» (XX, 121, 8). Il tempo del racconto subisce qui un rallentamento: dopo la congestione temporale e spaziale della battaglia, dopo il tanto sangue di cui era «lastricato il pavimento», dove si muovevano uomini esclusivamente tesi a provocare o subire la morte, il Tasso apre la scena appartata dove, impedito il suicidio di Armida dal soccorrevole Rinaldo, il ritrovarsi degli amanti è ritmato dai gesti affettuosi del cavaliere che afferra il braccio armato, e poi mantiene la presa per sostenere la donna svenuta piegata dalle combinate emozioni per la disperazione della sconfitta e per l'intervento salvatore proprio ad opera dell' 'avversario', in apparenza ostile, invece poi impietosito e tenero. La scena sembra una premonizione di tante successive vicende melodrammatiche: la donna svenuta nelle braccia di colui che l'aveva abbandonata e ora le allenta la gonna con un gesto di indubitabile sensualità, ed accompagna l'azione con «alcuna lagrima pietosa», che ha la virtù di far tornare vita e colore sulla «scolorita rosa», sul volto sbiancato nel mancamento (XX, 129, 2 e 4).

L'*actio* di Armida è un'altra volta sapientemente descritta dal poeta regista: ella si avvede «del non suo pianto», per tre volte alza lo sguardo su Rinaldo e se ne ritrae, tenta di respingere il braccio che la regge; infine «raccolta entro quel caro laccio» (ivi, 130, 5) si ab-

bandona ad un'altra specie di pianto, adeguato sfogo sia di liberazione, sia di gratitudine, forse di tenerezza.

È degno di nota che il Tasso abbia dotato questo suo giovane eroe anche del 'dono delle lacrime'; esse non solo ne completano l'umanità – altra rispetto ai «feri» saraceni – anzi gentilmente pietosa, generosamente sensibile, quale poteva convenire al personaggio portatore del ruolo encomiastico. Il confondersi delle lacrime dei protagonisti della più impegnativa storia d'amore del poema ci sembra un' 'invenzione' felice: proprio dal punto di vista dell'*actio* sottilmente sensuale:

Così doleasi, e con le flebil onde,
ch'amore e sdegno da' begli occhi stilla,
l'affettuoso pianto egli confonde
in cui pudica la pietà sfavilla;
e con modi dolcissimi risponde: (XX, 134, 1-5)

rassicurando la donna circa la sua sorte non già di schiava esibita come trofeo trionfale, bensì di signora, reintegrata nel regno dei suoi maggiori.

La fusione delle diverse lacrime si realizza in modi semanticamente e fonicamente ricercati: se Armida ancora esprime il «contraposto» – per usare il termine tassiano – di amore e sdegno, nel pianto di Rinaldo «sfavilla» la pietà, un sentimento scevro da implicazioni peccaminose, cui si addice il verbo di significato altamente positivo, tonicamente omogeneo alla tessitura verbale dell'ottava, dominata dai suoni liquidi, convenienti alla situazione²⁶. Alla costruzione di questa va ancora riconosciuto il merito della abile sintesi e dell'efficace funzione equilibratrice all'interno del canto, dove si celebra la vittoria dei crociati attraverso una serie di scontri feroci e sanguinari, di morti con effusione di sangue tanto copiosa che proprio queste lacrime, che dallo sdegno si addolciscono nella pietà, potrebbero essere state pensate non certo come compenso, ma almeno come pausa rigenerante prima dell'ultimo scontro cruento, della degna morte ricercata dal

²⁶ Il *Libro sesto* del *Poema eroico* è dedicato allo stile e vi si accumulano osservazioni talora minuziose sulle particolarità foniche in funzione espressiva; raccoglie note sui suoni consonantici e sulle figure di pensiero. Cfr PE, pp. 233-245. Sull'uso espressivo dei suoni cfr. I. Fónagy, *Le Langage poétique: forme et fonction*, in «Diogenes», 1965, 61, pp. 72-113; F. Dogana, *Suono e senso. Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico*, Franco Angeli, Milano 1983.

capitano dell'armata di Egitto, per mano del Buglione che chiuderà il poema in atteggiamento di pietà religiosa.

4. La varietà dei caratteri: melanconici, irosi

Si è già sottolineato l'impegno del Tasso nell'osservare e nel rendere visibile attraverso la fisionomia e la gestualità le diverse caratteristiche individuali. Il privilegio da noi concesso ad Armida si giustifica con le speciali attenzioni concessele dal poeta; ciò non significa però che i personaggi maschili siano stati meno scrupolosamente e meno variamente definiti nell'indole, nei comportamenti, spesso presentati attraverso ritratti che sottolineano l'intreccio tra qualità psicologiche e fisiche.

Già nel primo canto il personaggio di Tancredi è definito come 'patito d'amore' e per questo appartenente alla schiera dei malinconici. L'essere amante della pagana Clorinda gli è imputato come un tratto negativo, sia pure non grave: «S'alcun'ombra di colpa i suoi gran vanti / rende men chiari, è sol follia d'amore: / nato fra l'arme, amor di breve vista, / che si nutre affanni, e forza acquista» (I, 45, 5-8). Tutta la vicenda del guerriero, all'interno del poema, è dominata dalla sua passione per Clorinda, che imprime sul suo volto i segni della malinconia: «E ben nel volto suo la gente accorta / legger potria: «Questi arde, e fuor di spene»; / così vien sospirioso, e così porta / basse le ciglia e di mestizia piene» (I, 49, 1-4). Ciò non toglie che quel guerriero spesso chiamato 'italiano', tenga un comportamento ineccepibile come combattente e come saggio consigliere del più giovane e irrequieto Rinaldo.

Dalla torre angolare di Gerusalemme il re Aladino, prima ancora che la giovane Erminia gli spieghi chi sia quel guerriero, ne deduce lo *status* sociale dall'eleganza disinvolta con cui esibisce forza e bellezza: «Porta sì salda la gran lancia, e in guisa / vien feroce e leggiadro il giovenetto» (III, 17, 1-2); dove l'ossimoro è solo apparente: il cavaliere assomma e fonde in sé le doti belliche e l'eleganza, si direbbe la 'sprezzatura' richiesta al gentiluomo. Il felice equilibrio è posto a rischio solo dall'amore, come il cavaliere sperimenta nell'imminenza dello scontro con Argante. Tancredi aveva accolto con orgogliosa letizia la scelta della propria persona per l'impegnativo confronto: una preziosa testimonianza di stima: «E tutto in volto baldanzoso e lieto / per sì alto giudizio, il fer garzone / a lo scudier chiedea l'elmo e 'l cavallo» (VI, 25, 5-7).

Per un momento la ferità guerresca domina la fisionomia dell'altrimenti malinconico eroe; ma la vista della guerriera biancovestita, che si erge con l'alta persona da un luogo elevato, sì da dominare la scena, avvince lo sguardo del giovane, fino a smemorarlo dell'imminente impegno. Il viso rivela il duplice affetto che travaglia il cavaliere, quando l'entrata in giostra di Ottone, lo risveglia dal momentaneo incantamento: «e d'ira e di dispetto / avampa dentro, e fuor qual fiamma è rosso» (VI, 31, 1-2). Egli prova ira contro se stesso e dispetto per l'occasione colta da Ottone; il poeta segnala il colore rosso che invade il volto del giovane e riflette l'ardore interno delle passioni. Un colore che dominava sui volti, affocava gli occhi, arroventava le spade soprattutto nell'*Innamorato*, ma anche nel *Furioso*²⁷, durante i furibondi duelli. Gli scontri della *Gerusalemme* sono persino più crudeli che negli altri poemi, in quanto i combattenti hanno una diversa motivazione e determinazione, né mai potrebbero condividere le parole di Ferraguto all'Argalia: «Sia quel che 'l celo e la fortuna vôle. / Io feci questa guerra sol per gloria: / Non tua morte cercai, ma mia vittoria»²⁸; combattendo per la fede religiosa, devono sconfiggere i nemici.

Il personaggio di Rinaldo, portatore del tema encomiastico, ha un'anima prevalentemente irosa, ma nel senso positivo che a tale orientamento dell'indole aveva attribuito Aristotele. Più di un ritratto il Tasso ha tracciato di questo eroe, fin dal primo canto, insistendo sulla giovinezza ardimentosa:

²⁷ È impossibile dare conto delle occasioni in cui gli eroi del Boiardo e dell'Ariosto manifestano ira e furore; ma soprattutto il Boiardo si serve del colorito dei visi come effetto fisiologico dei sentimenti. Rinaldo «divenne in faccia rosso come un foco» (I. I, I, 34, 4) e poi «Il cor avea di foco e il viso pieno» (ivi, I, XXVII, 13, 4). Orlando «torceva gli occhi che parean di foco» (I. I, XXVIII, 24, 2). Durante il duello che li opponeva l'uno all'altro i due cugini «se ferian con tanta crudeltade / Che ad ogni colpo fan foco le spade» (ivi, XXVII, 22, 7-8). Nello stesso canto: «Come rivenne il sir di Moltealbano / Non se accese mai lampa né facella, / Che non sembrasse del suo lume priva, / Tant'ha di foco lui la faccia viva» (ivi, XXVII, 23, 5-8); i due combattenti erano infervorati e accaniti: «Uscia rovente fuor de gli elmi il fiato, / E nel suo ragionar l'aria tremava; / E chiunque stava di lontano un poco, / Giurava che li volti eran di foco» (ivi, 2, 5-8). Sono annotazioni che giovano alla *evidentia*; pregio a cui teneva anche il Boiardo, come prova la puntuale osservazione: «E Saracini in rotta rivoltati / fuggendo e ansando con la bocca aperta» (I. II, XXX, 14, 3-4).

²⁸ *Orlando innamorato*, I. I, III, 64, 5-8.

Ma il fanciullo Rinaldo, e sovra questi
 E sovra quanti in mostra eran condutti,
 dolcemente feroce alzar vedresti
 la regal fronte, e in lui mirar sol tutti.
 L'età precorse e la speranza, e presti
 pareano i fior quando n'uscìo i frutti;
 se 'l miri fulminar ne l'arme avolto,
 Marte lo stimi; Amor, se scopre il volto. (I, 58)

L'ossimoro del terzo verso suona come un omaggio al progenitore degli Estensi, confermato nell'ottava tutta che potrebbe leggersi come sintetico presagio delle esperienze sia dell'erranza amorosa, sia della necessità di quell'eroe sommamente attivo a fianco del meditativo Goffredo²⁹. Erminia lodava Rinaldo come «nerbo e vigor del campo», «il più magnanimo e il più bello» (III, 37, 2-3), mettendo in guardia Aladino dalla «sua destra irata» (ivi, 39, 1).

Di tanto pericolosa e subitanea ira fa esperienza il superbo e malevolo Gernando, i cui disprezzi provocano il giovane che «adesso a lui si spinge, / e nudo ne la destra il ferro stringe» (V, 26, 7-8). La sintesi in cui il poeta chiude poi la narrazione del duello gareggia con la rapidità e la violenza reattiva del guerriero: «Parve un tuono la voce, e 'l ferro un lampo», che condanna l'incauto offensore e tiene poi a bada le «mille spade ardenti» dei colleghi. Il poeta esperto di scienza cavalleresca e di arte schermistica ne propone un quadro efficace proprio come *actio* drammatica; ed è questa una caratteristica che via via precisa il personaggio nei suoi comportamenti, nel suo aspetto, adeguato alle ambizioni dell'autore del poema eroico.

Prima di lasciare il campo per l'avventura, che affronta per sottrarsi alla punizione comminata da Goffredo, il cavaliere procede alla vestizione, come rito solenne ed esibizione di forza in sé confidente:

e 'l capo e 'l busto
 di finissimo acciaio adorno rende
 e fa del grande scudo il braccio onusto,

²⁹ La presenza di Rinaldo al fianco di Goffredo pose difficoltà al poeta, testimoniate dalle *Lettere poetiche*, in particolare quelle contrassegnate dagli ordinali XV (pp. 131-132); XXXIII (pp. 293-294); XXXV (pp. 318-319); XXXVIII (pp. 360-361). I dubbi riguardano l'unità del poema che poteva essere compromessa dalla presenza di Rinaldo come altro protagonista. E questi sarebbe stato un rivale per Goffredo? Attenti accorgimenti furono posti in opera per rendere evidente il ruolo esecutivo, secondo la metafora della 'mano' del giovane, rispetto al ruolo di guida e mente, e cioè di 'capo' del Buglione.

e la fatale spada al fianco appende,
 e in sembiante magnanimo ed augusto,
 come folgore suol, ne l'arme splende (V, 44, 1-6).

Tutt'altre forme assumerà l'*actio* di Rinaldo al tempo della sua effeminazione nel regno di Armida. Nel giardino incantato, col capo appoggiato in grembo all'amante, egli la guarda con «luci [...] accese», si gloria della propria servitù verso la maga. È questo lo 'spettacolo' cui Carlo e Ubaldo, compagni incaricati di ricondurre il giovane al campo, assistono dietro la 'quinta' arborea che li cela.

Superata la prova dell'abbandono di Armida, Rinaldo riceve le nuove armi dal mago di Ascalona e, secondo la tradizione epica più illustre legge, effigiate sullo scudo, le glorie dei propri discendenti. Al filosofo naturale, esperto di magia bianca, il Tasso ha affidato un'orazione pedagogico-conativa che illustra le funzioni positive dell'ira, assegnata al capostipite degli Estensi fin da principio come qualità caratterizzante; su questa poggia il ruolo di 'mano' a sostegno del 'capo' Goffredo, come già dicevamo.

Il poeta assegna al vecchio una spiegazione che intreccia il ritratto fisico a quello psicologico: la fronte orientata verso l'alto sarebbe segno della nobiltà delle ambizioni e delle opere cui il giovane aspira e che potrà eseguire sfruttando adeguatamente il proprio temperamento iroso, che potremo forse intendere 'energico'. La provvidenza «ti diè l'ire ancor veloci e pronte, / non perché l'usi ne' civili assalti, / né perché sian di desideri ingordi / elle ministre, ed a ragion discordi» (XVII, 62, 5-8). L'etica tassiana propone qui un fiducioso armonico accordo tra passioni e ragione, la quale dovrebbe reprimere le cupidigie, «empi nemici interni» (ivi, 63, 4) cioè gli affetti eccessivi o volti a scopi devianti, quali Rinaldo aveva sperimentato nel tempo, sia pur breve, della schiavitù d'amore³⁰.

Negli ultimi canti del poema Rinaldo ha un ruolo fortemente attivo: la vittoria sull'incantamento diabolico della foresta di Saron è il compito precipuo cui il giovane è chiamato per elezione provvidenziale e indispensabile alla vittoria sugli infedeli; ma anche nella giornata conclusiva della vera e propria guerra l'immagine del guerriero

³⁰ Anche l'amore, insieme all'ira, era citato nel dialogo *Il Forno ovvero de la nobiltà* come passione suscettibile di esiti positivi. Vi si legge che «la tempesta de le passioni ne gli eroi supera gli affetti umani di gran lunga» e però «la prudenza che può reggere l'animo degli eroi [...] è maggior di quella ch'è moderatrice de' piccioli movimenti» (vol. IV, pp. 509-510 della cit. ed.).

grandeggia sugli altri, fregiato di un altro privilegio trasmessogli per via 'meravigliosa': egli è erede della spada che reca ancora le tracce sanguigne del martirio di Svenno, e con quella deve abbattere Solimano, il feroce Soldano che con Argante rappresenta il maggiore nerbo delle schiere saracene.

Sullo sfondo dell'ultimo assalto della città assediata, in un panorama macabro e truculento di sangue, di orribili crudeltà e di tremendo spavento, i due infedeli si ergono tanto più coraggiosi quanto più lucidamente consapevoli dell'opposizione persistente del loro destino, dell'ineluttabilità della sconfitta e della morte. Argante è proposto in atteggiamento agonistico nonostante la presunzione della prossima rovina: «Mostra ei la faccia intrepida e sicura / e pugna pur fra gli inimici avolto, / più che morir temendo esser respinto; / e vuol morendo anco apparir non vinto» (XIX, 1, 5-8). Egli serba ancora l'energia e il gusto della sfida che il poeta ha fatto conoscere agli inizi del poema e, giunto all'epilogo, lo rappresenta pertinace, pronto al nuovo incontro con l'antico avversario, Tancredi, cui il pagano rivolge le 'rituali' contumelie, rimproverandogli il ritardo scandaloso con cui si presenta a un appuntamento fissato ben prima, trascurato da quel guerriero che s'era macchiato dell'uccisione di Clorinda: «uccisor de le donne». Questi è tanto più sollecitato all'ira dal doloroso ricordo della morte di Clorinda, per cui ribatte all'insulto: «omicida [...] di giganti solo e de gli eroi» (ivi, 5, 1-2) e il poeta spiega: «Grande è il zelo d'onor, grande il desire / che Tancredi del sangue ha del pagano» (ivi, 7, 1-2), per cui il confronto si presenta violento, essendo i combattenti animati l'uno contro l'altro da tale odio e rancore da indurli a difendersi a vicenda da ogni altro, per poter serbare a sé soli il privilegio di misurarsi con quell'avversario (cfr. 6, 7-8).

Giunti nella radura solitaria scelta per la sfida, Tancredi provoca l'antagonista che s'è arrestato pensoso: lo accusa di timore, mentre quel campione che si era sempre presentato come dotato di gran corpo, di gran forza e di ferocia, rivela ora un'inaspettata pensosità, velata di melanconica consapevolezza: «Tacque, e incontra si van con gran risguardo, / ché ben conosce l'un l'altro gagliardo.» (ivi, 10, 7-8); il distico si segnala come particolarmente sonante per la ricercata presenza di molte consonanti, in particolare le gutturali nelle parole rima. Tutto dunque rivela un teso impegno stilistico da parte del poeta epico.

I due corpi si presentano – secondo un modulo consueto – contrastanti nell'aspetto fisico: agile e sciolto Tancredi; gigantesco, più lento l'altro, il quale preferisce combattere attaccando direttamente: «va co

‘l gran braccio inante / e cerca il ferro no, ma il corpo averso» per cui tiene costantemente «il ferro al volto ognor converso» (ivi, 12, 3-4, 6).

Tancredi invece fa prova di abilità e «tenta aditi novi in ogni istante» (ivi, 12, 5), gira intorno all’avversario e si studia di deviarne i colpi «per aventarsi» (ivi, 11, 6) a sua volta in «furtive entrate e súbiti trapassi» (ivi, 12, 8).

Il Tasso intreccia le didascalie che spiegano le mosse dell’uno e dell’altro contendente quasi seguendo lo stretto modo di quel combattimento:

Mentre il latin di sottentrar ritenta
sviando il ferro che si vede opporre,
vibra Argante la spada e gli appresenta
la punta a gli occhi; egli al riparo accorre,
ma lei si presta allor, sí violenta
cala il pagan che ‘l difensor precorre
e ‘l fère al fianco; e visto il fianco infermo,
grida: – Lo schermitor vinto è di schermo – (ivi, 14).

L’inversione che al quinto verso pone in prima sede il pronome che indica la spada la fa apparire protagonista quasi autonoma rispetto al soggetto Argante; il quale però recupera il proprio ruolo nell’irrisione. La competenza schermistica del Tasso era ben nota e fu apprezzata per secoli; egli ne esibisce la terminologia spiegando che «Tancredi a mezza spada è già venuto» (ivi, 15, 8), accorciando dunque la distanza dal corpo dell’avversario; ormai da entrambi i corpi il sangue³¹ scorre, «ma ne versa il pagan quasi torrenti» (ivi, 20, 2), sì che le sue energie scemano vistosamente. Il poeta tributa e richiede per questa sua creatura un omaggio di ammirazione: «riempiendo ei d’ira il sangue scemo / rinvigorì la gagliardia smarrita, / e l’ore della morte omai vicine / volse illustrar con generoso fine» (ivi, 22, 5-8). Infatti il crollo definitivo del grande corpo non è dovuto a un colpo ben assestato dell’avversario: Tancredi, sottraendosi al fendente di Argante, gli fa mancare l’appoggio e l’equi-

³¹ Il sistema rimico dell’ottava 20 rivela speciale diligenza fonico-semantică, quando si tenga conto delle osservazioni contenute nel *Libro Sesto* di PE. Le parole rima *sangue/esangue* presentano una ripetizione per *annominatio*, che il Tasso giudicava opportuna alla magnificenza eroica. La frequenza delle sibilanti, e poi delle rotanti in *torrenti*, è fonicamente adeguata alla feroce durezza dello scontro; invece nelle parole rima *languie, alimenti, lenti* la presenza delle liquide laterali allude alla progressiva debolezza dei duellanti.

librio. Il poeta allora si rivolge al personaggio, quasi volesse confortarne l'orgoglio: «Tu, dal tuo peso tratto, in giù co 'l mento / n'andasti, Argante, e non potesti aitarte» (ivi, 24, 5-6); perciò nessuno potrà vantarsi di averlo atterrato.

Quella caduta si rivela nondimeno rovinosa: incrementa l'emorragia, eppure il forte non cede ancora, come spiega il Tasso, che forse memore di un luogo senecano, propone il circasso in un atteggiamento scultoreo – dotato di grande quantunque muta eloquenza – mentre continua a combattere; ridotto in ginocchio: «de genu pugnāt»³². Crediamo si possa qui ravvisare una contaminazione nel ricordo di due maestri antichi: accanto al moralista sta ancora il Virgilio del conclusivo duello dell'*Eneide*; laddove Turno cade anche lui in ginocchio, perché le gambe gli si piegano per l'efficace colpo di Enea: «Per medium stridens transit femur: incidit ictus / ingens ad terram duplicato poplite Turnus» (XII, 926-927).

Il poeta di genere eroico ha forse inteso tutelare il decoro dell'eroe saraceno sia facendolo precipitare a terra trascinato dal proprio peso, sia mostrandolo ancora pugnace; mentre l'avversario di Enea si era arreso al fato avverso rivolgendo al vincitore un'umile preghiera affinché rendesse le proprie spoglie al padre. L'elaborazione tassiana del doppio suggerimento, distribuito nei due duelli, è chiaro esempio del trattamento cui l'autore sottoponeva i testi che ne alimentavano la poesia, sollecitandolo – come qui si vede bene – all'emulazione.

Il colpo scorretto che Argante sferra al tallone di Tancredi ne provoca la reazione vendicativa, che lo induce a conficcare più volte la spada nella visiera dell'avversario; invece nell'*Eneide* la vista del balteo di Pallante, sfoggiato da Turno, riaccendeva l'ira di Enea che 'finiva' l'antagonista, concludendo con quel gesto il poema.

Il duello con Argante sfinisce e fa assomigliare al morto il vincitore; gli subentra allora come eroe di quella cruenta giornata Rinaldo, che appare ben conscio del proprio ruolo eminente di fattivo sostegno del capitano generale e manifesta un aristocratico orgoglio che lo induce a muovere contro avversari di pari forza e dignità: «contra il ferro il nobil ferro adopra, / e sdegna ne gli inermi esser feroce; / e

³² Il passo di Seneca dice: «non fert illum ictum inlaesa felicitas; at cui assidua fuit cum incommotis suis rixa, callum per iniurias duxit nec ulli malo cedit sed etiam si cecidit de genu pugnāt» (L.A. Seneca, *De providentia*, in *De constantia sapientis*, Dialoghi I-II), testo, commento e introduzione di G. Viansino, in *Aedibus Athenaei*, Romae 1968, p. 6-7).

que' ch'ardir non armi, arme non copra, / caccia co 'l guardo e con l'orribil voce » (XIX, 32, 1-4)³³.

Il primo obbiettivo del giovane è il tempio, di cui sfonda le porte servendosi di una gigantesca trave; egli provoca la fuga delle «turbe» che vi si erano rifugiate dando luogo a una «strage atra e funesta» (XIX, 38, 1), quello spargimento di sangue pare che funga da lustrale, orribile lavacro di quel luogo, dissacrato dagli infedeli.

L'insistenza sul tema della strage, del sangue, dell'orrore caratterizza gli ultimi canti del poema, dove le morti degli eroi saraceni si incalzano, quasi che il poeta, giunto alla conclusione del libro, accelerasse il passo, procedendo a sgombrare il campo dai nemici, offrendo ai crociati le più illustri vittime, adeguate al loro valore, alle loro ambizioni.

Solimano era avversario predestinato a Rinaldo, seppure il poeta affermasse al tempo della 'revisione romana' di non aver avuto alcun compiacimento per l'episodio 'meraviglioso' della spada, strumento con cui il fondatore della stirpe estense avrebbe vendicato l'eccidio di Svenio³⁴. Il Soldano è personaggio eroico dal carattere e dalla vicenda complesse: aveva perduto il regno e accumulato esperienze di dolori, cui nel poema si aggiunge la morte dell'amato paggio Lesbino³⁵, delicatamente simile a un fiore troncato dall'aratro. Tanto accanirsi della sorte pare quasi giustificasse la selvaggia crudeltà del personaggio che già aveva colpito con la sua mazza ferrata l'anziano Raimondo, a fatica sottrattogli dai compagni, e poi infieriva, sotto gli occhi di Rinaldo sulla coppia degli sposi Gildippe e Odoardo.

Il giovane eroe sarebbe pronto a compiere quel che reputa un mandato solenne, un compito religiosamente affidatogli, ma è trattenuto dal gigantesco Adrasto, uno dei 'paladini' di Armida, che lo cerca e lo riconosce, quantunque l'insegna dell'aquila e del colore azzurro siano pesantemente imbrattati di sangue. Lo scontro, brevissimo, ha tuttavia i caratteri della teatralità, in quanto il pubblico fa «gran piazza» a quei combattenti, forse più per timore che per rispetto o per desiderio di un'altra incalzante visione di morte: l'«italico cavaliere» infligge al rivale una ferita immedicabile. Anche il Soldano

³³ Ricorrono anche in questa ottava gli stilemi dell'allitterazione e dell'iterazione.

³⁴ Il Tasso ne scrisse a Scipione Gonzaga in data 7 settembre 1575. Cfr. *Lettere poetiche*, p. 190.

³⁵ L'episodio rinvia quasi letteralmente alla fine di Eurialo nell'*Eneide* (IX, 435-436); il «fiore succiso» è traduzione dal poema latino.

vede e «nel cor si turba e impallidisce in faccia» (XX, 104, 4), per il presagio funesto che lo colpisce con insolito timore.

Il poeta ha posto di nuovo in relazione immediata lo stato d'animo e l'effetto fisico corporeo. Il turbamento del Soldano è profondo: egli è conscio dell'appressarsi della propria fine, ne risente incontrollabile sgomento, per cui le forze psicologiche e fisiche cedono, similmente a quanto accade nei sogni angosciosi e negli incubi febbrili, quando non si possono articolare parole o compiere movimenti. Il Soldano non riconosce se stesso, è esaurita l'energia solitamente alimentata dall'ira: «Quante scintille in lui sorgon d'ardire, / tante un secreto suo terror n'ammorza» (ivi, 106, 5-6), sì che agli assalti di Rinaldo egli non «ripugna». Il Tasso ha dunque scelto, nella varietà dei modi di morte escogitati nella conclusione del poema, una fine, per Solimano, dolorosamente caratterizzata dalla dolente passività, indotta dalla consapevolezza dell'ineluttabilità della propria sorte, dalla persuasione di aver raggiunto il termine della vita. Eppure conserva intatto il proprio carattere eroico, la sua dignità, che il poeta definisce «generosa usanza», per la quale non si sottrae ai «colpi e gemito non spande / né atto fa se non altero e grande» (XX, 107, 7-8)³⁶. Egli mantiene l'antico orgoglio ma, diversamente da Argante, non assume pose statuarie, sembra invece contagiato, nell'ora estrema, dalla malinconia, dal pessimismo che si era impadronito di lui quando dall'alto aveva contemplato e riconosciuto il significato dell'«aspra tragedia dello stato umano: / i vari assalti e 'l fero orror di morte / e i gran giochi del caso e de la sorte» (XX, 73, 6-8); e aveva compreso con tristezza cupa la scarsa efficacia delle umane forze a determinare gli eventi storici.

Le ultime pagine del poema celebrano la vittoria dei cristiani, ma non mancano di rendere omaggio ai combattenti della parte avversa; anzi si direbbe che essi, sotto la sferza della sventura acquistino una statura umana superiore. Nessuno dei protagonisti degli ultimi scontri individuali viene meno ad un severo codice dell'onore: se per un

³⁶ Com'è ben noto la fine del Soldano ricorda quella di Turno nel XII dell'*Eneide* (cfr. i vv. 669-952). Il Tasso scriveva in merito al Gonzaga: «La morte del Soldano nell'ultimo non piacerà a chi dispiace quella di Turno: pur credo che Virgilio facesse con molte ragioni quel che fece e credo di saperne alcuna» (LP. XXVIII a Scipione Gonzaga in data 4 ottobre 1575, p. 246 e cfr. la nota 19, pp. 246-247). Qui si è fatto osservare che Argante ancora si scaglia contro Tancredi quando è già ridotto in ginocchio; non così si era comportato Turno che si era praticamente arreso. Cfr. i vv. 930-938 del XII dell'*Eneide*.

momento Solimano aveva potuto apparire colpito per volere divino (*quod deus perdere vult...*) da una specie di insania furiosa, lo stesso poeta gli aveva restituito dignità e grandezza. Il califfo d'Egitto a sua volta non «vuol nel duro fin parer codardo, / ma va cercando (e non la cerca invano) / illustre morte da famosa mano» (XX, 137, 6-8). Le sue parole a Goffredo, da lui eletto come degno avversario, suonano come sfida, consapevolmente vana giacché Emireno sa di affrontare «la caduta estrema».

Nelle ultime pagine del poema sembra venire meno anche la 'agostinica' volontà di evidenza sensibile nello stile del racconto, quasi che essa fosse un segno di vitalità, discordante con l'atmosfera di meditativo ripiegamento su pensieri di pietà religiosa e insieme umana.

Il poema si chiude sulla figura del Buglione, capitano generale nel cui animo dominano la pietà religiosa e la malinconica consapevolezza della propria morte non lontana; dopo tanta violenza, tanta effusione di sangue il gesto conclusivo è di raccolta, quasi sommessa preghiera.

GIOVANNI SALANITRO

NICCOLÒ MACHIAVELLI E VITTORE DI VITA

Come si sa, la *Historia persecutionis Africanae provinciae* di Vittore di Vita, scrittore cristiano vissuto nel sec. V d.C., narra a tinte fosche, le tristi vicende connesse all'invasione dei Vandali in Africa dal 429 al 484 e la sorte della Chiesa perseguitata ed umiliata dal nuovo Stato vandalico ariano. Essa si apre con una dettagliata descrizione delle devastazioni compiute dai Vandali sotto il regno di Genserico; segue una serie di narrazioni, terribili e raccapriccianti, di torture cui furono sottoposti molti fedeli, rei di non avere voluto aderire all'arianesimo; si chiude con la descrizione di una tremenda carestia, che devastò l'Africa del Nord negli ultimi anni del regno di Unnerico, e con una fervida ed accorata preghiera rivolta a Dio, affinché avesse pietà per quelle regioni, una volta così fertili, e per quelle popolazioni, un tempo così felici. In definitiva, la *Historia* di Vittore – nonostante i limiti dovuti all'intento apologetico che la pervade, alla passione partigiana ed all'odio nei confronti dei Vandali, ha indubbiamente un notevole valore storico, perché è l'unica fonte (abbastanza fededegna) di molti degli avvenimenti narrati, offrendo al lettore molti dati d'informazione, utili per la ricostruzione di quel travagliato periodo.

Soprattutto i primi cinque capitoli dell'opera sono scritti con brevità vigorosa ed efficace; gli orrori dei primi anni dell'invasione vandalica sono rievocati con vivezza e drammaticità: è probabile che il M.(achiavelli) sia rimasto colpito dall'efficacia artistica di questi capitoli introduttivi ed abbia quindi deciso di tradurli; arrivato però alla fine del quinto capitolo, non andò più oltre, forse perché il racconto, divenuto prolisso, assume un colorito troppo ecclesiastico ed oratorio (va comunque sottolineato che nei manuali "scolastici" di letteratura italiana – anche in quelli più ponderosi ed ampi – nonché nelle monografie più recenti, volte a lumeggiare gli studi di M. sugli storici antichi, e in particolare le sue traduzioni

dagli scrittori latini¹, non v'è cenno alcuno a questa sua versione; eppure si tratta di una traduzione che, pur parziale, è sufficientemente nota² e particolarmente interessante³).

Il primo problema consiste nell'accertare la fonte, cioè il testo-base latino, di cui egli si servì effettivamente. Il problema non è di difficile soluzione: come si sa, l'unica edizione di Vittore – rarissima, ma ancora oggi disponibile – pubblicata mentre era ancor vivo il M., è l'*editio princeps*, stampata a Parigi da *Janus Parvus* (Jean Petit) durante il regno di Luigi XII (1498-1515) e basata verosimilmente sul codice *Bruxellensis* del decimo secolo; quindi è molto probabile – e vari indizi potrebbero confermare questa ipotesi – che il M., nelle sue frequenti peregrinazioni in Francia, sia venuto in possesso di questa stampa e l'abbia utilizzata come testo-base per la sua traduzione⁴.

Il secondo problema consiste nel valutare il valore della traduzione di M.: per fare ciò occorre ovviamente confrontare la traduzione con l'*editio princeps* e non con le edizioni critiche “moderne”⁵ che M. naturalmente non conosceva né poteva conoscere (è questa un'osservazione metodologicamente importante, ma che viene spesso trascurata nel giudicare negativamente il valore delle traduzioni italiane che il M. fece di testi latini).

Sinteticamente osservo che esistono due tipologie di errori: quelli dovuti ad errori già presenti nell'*editio princeps* ed inconsapevolmente riprodotti dal M. (e questi, in fondo, sono da considerarsi veniali) e quelli (ben più gravi) commessi dallo stesso M. che non ha talora compreso il testo latino. Forniamo un'essenziale esemplificazione, segnalando innanzi tutto un paio di errori appartenenti alla prima tipologia.

¹ Cfr., da ultimo, Mario Martelli, *Machiavelli e gli storici antichi*, Roma, 1998.

² È possibile leggerla nell'ottima edizione pubblicata da Guido Mazzoni e Mario Casella: *Tutte le opere storiche e letterarie di N. Machiavelli*, a cura di G.M. e M.C., Firenze, 1928, pp. 793-95, ed ora anche nell'edizione integrale delle opere di M. recentemente curata da Corrado Vivanti, con ricco e illuminante corredo di introduzioni, note e indici (Torino 2004).

³ Ad essa ha dedicato in anni lontani un articolo Francesco Di Capua, *La traduzione dei primi capitoli della “Historia della persecuzione vandalica” di Vittore, vescovo africano, fatta da Niccolò Machiavelli*, in “Il mondo classico” 5, 1935, pp. 10-54, ripubblicato in F. Di Capua, “Scritti minori”, II, Roma, 1958, pp. 144-159.

⁴ E questo è anche l'autorevole parere del Di Capua, *art.cit.*, p.147.

⁵ Mi riferisco, in particolare, a quelle di C. Halm, *MGH AA*, 2, 1879 e di M. Petschnig, *CSEL*, 7, 1881.

Nel titolo dell'opera di Vittore, riportato nell'*editio princeps*, si legge (... *Victore episcopo, patriae Uticensis*); in effetti i numerosi codici che presentano il testo dello scrittore africano correttamente hanno *patriae Vitensis*, ma gli antichi editori, compresa l'*editio princeps*, ritennero scorretto il testo trådito, ignorando l'esistenza di una città africana nella Bizacena denominata Vita e quindi banalizzarono in *Uticensis*: M. traduce "... Vittore, vescovo di Utica"; evidentemente l'errore non è del M. ma della sua fonte.

Ed ancora: nel quinto capitolo l'*editio princeps* presenta il seguente testo: (*Gensericus*) *tunc vero memoratae urbis episcopum, id est Carthaginis, deo et hominibus manifestum, nomine Quadvultdeum, et maximam turbam clericorum, navibus factis impositos, nudos atque expoliatos expelli praecepit*. M., piuttosto liberamente, così traduce: "In quel medesimo tempo el Vescovo della detta città di Cartagine chiamato Quod-vult-deus, insieme con una gran turba di cherici, furono spogliati e posti sopra certi navili e cacciati d'Affrica". In particolare M., tirando ad indovinare, rende con "certi navili" l'espressione latina *navibus factis*: ma *factis* è un evidente errore dell'*editio princeps*; i codici, al suo posto, danno *fractis*, che è la vera lezione (sicché il passo controverso andrà letteralmente così tradotto: "(Genserico) allora ordinò persino che il Vescovo della summenzionata città, cioè di Cartagine, noto a Dio ed agli uomini, che aveva il nome di Quodvultdeus, e una grandissima turba di ecclesiastici, imbarcata su navi sfasciate, nudi e spogliati fossero cacciati via". Ma anche in questo caso l'errore non è del M. (il quale, però, osservo *per incidens*, avrebbe facilmente potuto intuire l'errore insito nel termine *factis*) ma della sua fonte.

E adesso segnaliamo due errori in cui è incorso, per propria colpa, lo stesso M.

Nel primo capitolo, Vittore accenna al numero dei Vandali e l'*editio princeps* (e tutta la tradizione manoscritta) presenta il seguente testo: ... *reperi sunt senes, iuvenes, parvuli, servi vel domini, octoginta milia numerati*.

M. traduce così: "... (i Vandali) erano fra piccoli e grandi, giovani e vecchi, più che ottocentomila". Evidentemente, M., convinto nell'idea errata del gran numero dei Vandali, ha scambiato l'*octoginta* con *octingenti*, facendone, invece di ottantamila, addirittura ottocentomila, con conseguenze risibili.

Ed ancora: nel capitolo terzo dell'*editio princeps* (ed in altre antiche edizioni) si legge: (*Vandali*)... *in Carthagine odium, theatra, aedem Memoriae et viam, quae Caelestis vocabatur, funditus deleverunt*. M.

traduce così: "... ed in Cartagine si vede come i teatri, le chiese, la via che si chiamava Celeste e molti altri belli edifizii, essere ruinati". Ma qui, evidentemente, M., errando, ha, fra l'altro, omissso di tradurre il termine *odium* che in questo passo non può significare ovviamente "odio". Infatti, *odium*, con la *i* lunga (termine attestato nel *De architectura* di Vitruvio e altrove, e presente anche nei comuni lessici scolastici, trascrizione latina del corrispondente termine greco, cioè *odèon*), qui indica il teatro coperto, di dimensioni minori del vero teatro, destinato specialmente alle audizioni musicali, alle declamazioni, etc. Quindi il passo andava correttamente tradotto così: "... in Cartagine (i Vandali) distrussero sin dalle fondamenta l'odèon, i teatri, il tempio della Memoria, etc".

In conclusione, questa traduzione da Vittore è perfettamente in linea con le altre traduzioni di M., caratterizzate, di norma, da adesione al testo originale e piena comprensione dello stesso, ma anche, talora, da omissioni, travisamenti e fraintendimenti tali da far dubitare sulle effettive conoscenze storiche e linguistiche del Segretario fiorentino⁶.

⁶ Cfr. M. Martelli, *op.cit.*, passim.

MARCO SANTÀGATA

UN APPROCCIO DIDATTICO
AL REALISMO DI DANTE (*INFERNO* X 22-93)*

«O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai così parlando onesto,
24 piacciati di restare in questo loco.
La tua loquelati fa manifesto
di quella nobil patria natio
27 a la qual forse fui troppo molesto».
Subitamente questo suono uscìo
d'una de l'arche; però m'accostai,
30 temendo, un poco più al duca mio.
Ed el mi disse: «Volgiti! Che fai?
Vedi là Farinata che s'è dritto:
33 da la cintola in sù tutto 'l vedrai».
Io avea già il mio viso nel suo fitto;
ed el s'ergea col petto e con la fronte
36 com'avesse l'inferno a gran dispetto.
E l'animose man del duca e pronte
mi pinser tra le sepolture a lui,
39 dicendo: «Le parole tue sien conte».
Com'io al piè de la sua tomba fui,
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,
42 mi dimandò: «Chi fuor li maggior tui?».
Io ch'era d'ubidir disideroso,
non gliel celai, ma tutto gliel'apersi;
45 ond'ei levò le cigliaun poco in suso;
poi disse: «Fieramente furo avversi
a me e a miei primi e a mia parte,
48 sì che per due fiateli dispersi».
«S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogne parte»,
rispuos'io lui, «l'una e l'altra fiata;

* Anticipo una breve sezione di un'opera di carattere divulgativo dedicata alla tradizione letteraria italiana. La destinazione a un pubblico non specialista spiega il carattere didattico di questo scritto, la sua sinteticità e, insieme, la parzialità delle argomentazioni.

- 51 ma i vostri non appreser ben quell'arte». Allor surse a la vista scoperchiata un'ombra, lungo questa, infino al mento:
- 54 credo che s'era in ginocchie levata. Dintorno mi guardò, come talento avesse di veder s'altri era meco;
- 57 e poi che 'l sospettar fu tutto spento, piangendo disse: «Se per questo cieco carcere vai per altezza d'ingegno,
- 60 mio figlio ov'è? e perché non è teco? ». E io a lui: «Da me stesso non vegno: colui ch'attende là, per qui mi mena
- 63 forse cui Guido vostro ebbe a disdegno». Le sue parole e 'l modo de la pena m'avean di costui già letto il nome;
- 66 però fu la risposta così piena. Di subito drizzato gridò: «Come dicesti? elli "ebbe"? non viv'elli ancora?
- 69 non fiere li occhi suoi lo dolce lume?». Quando s'accorse d'alcuna dimora ch'io facea dinanzi a la risposta,
- 72 supin ricadde e più non parve fora. Ma quell'altro magnanimo, a cui posta restato m'era, non mutò aspetto,
- 75 né mosse collo, né piegò sua costa: e sé continuando al primo detto, «S'elli han quell'arte», disse, «male appresa,
- 78 ciò mi tormenta più che questo letto. Ma non cinquanta volte fia raccesa la faccia de la donna che qui regge,
- 81 che tu saprai quanto quell'arte pesa. E se tu mai nel dolce mondo regge, dimmi: perché quel popolo è sì empio
- 84 incontr'a' miei in ciascuna sua legge?». Ond'io a lui: «Lo strazio e 'l grande scempio che fece l'Arbia colorata in rosso,
- 87 tal orazion fa far nel nostro tempio». Poi ch'ebbe sospirando il capo mosso, «A ciò non fu' io sol», disse, «né certo
- 90 senza cagion con li altri sarei mosso. Ma fu' io solo, là dove sofferto fu per ciascun di tórre via Fiorenza,
- 93 colui che la difesi a viso aperto».

Un viaggio che porta un uomo vivo a visitare i dannati immersi nel budello dell'Inferno, i purganti scaglionati sui fianchi del monte del Purgatorio e i beati distribuiti tra le sfere celesti del Paradiso per noi non può essere che frutto di fantasia e di immaginazione. Eppure, il

libro che lo racconta, non cessa di presentarsi ai nostri occhi come quello che per primo, nella moderna letteratura occidentale, ha inaugurato la rappresentazione realistica. Di più, come un libro nel quale il senso del reale ha toccato uno dei suoi vertici. L'episodio dell'incontro con Farinata degli Uberti e Cavalcante Cavalcanti si presta bene a illuminare i fenomeni dai quali deriva quella sensazione. Si vedrà che, in generale, essa non scaturisce tanto da un atteggiamento mimetico della realtà o dalla presenza di contenuti storici e documentati, quanto dalla capacità della scrittura dantesca di riprodurre i meccanismi di percezione del reale propri dell'esperienza umana.

Dante e Virgilio conversano camminando fra le tombe ardenti nelle quali sono racchiuse le anime degli eretici (tra i quali vi è il filosofo Epicuro con i suoi seguaci) quando, all'improvviso, una voce li interrompe apostrofando Dante. A parlare è l'ombra di Manente degli Uberti, detto Farinata, che era stato il capo del partito ghibellino di Firenze fino alla sua morte, nel 1264, e che nel 1283 (Dante aveva diciott'anni), con un processo postumo, era stato condannato come eretico cataro. Tra il guelfo Dante e il grande ghibellino si sviluppa un dialogo teso, a botta e risposta, un vero scontro politico: a Farinata, che ricorda come egli avesse cacciato per due volte dalla città gli esponenti del partito guelfo (nel 1248 e nel 1260, dopo la battaglia vinta dai fuorusciti filoimperiali a Montaperti), Dante ribatte che entrambe le volte i suoi sono ritornati in Firenze (nel 1251 e nel 1267), mentre dalla loro ultima cacciata (1283) i ghibellini non hanno più fatto ritorno. A questo punto il dialogo è interrotto dal levarsi dalla stessa tomba di Farinata dell'anima di un altro dannato: questa, prima si guarda attorno e, poi, con atteggiamento sconsolato, chiede a Dante come mai, se il privilegio di aggirarsi nell'Inferno gli è stato concesso per altezza di ingegno, suo figlio Guido, di ingegno altrettanto elevato, non sia con lui. È l'anima di Cavalcante Cavalcanti, padre del poeta Guido Cavalcanti (marito di una figlia di Farinata), che era stato il "primo amico" di Dante al tempo della *Vita Nova* e che lo stesso Dante aveva esiliato nel 1300, a pochi mesi dalla morte. Siccome Dante esita a rispondere, Cavalcante interpreta la sua titubanza come segno che Guido è morto e, senza dire una parola, ricade nella tomba. Farinata riprende il dialogo esattamente al punto in cui era stato interrotto e profetizza a Dante che lui pure, prima che passino cinquanta mesi da quel momento (il viaggio ultraterreno si finge avvenuto nell'aprile del 1300), conoscerà l'esilio senza ritorno. In effetti nel giugno del 1304 fallisce il tentativo del cardinale Niccolò

da Prato – inviato del papa Benedetto XI, da poco succeduto a Bonifacio VIII – di far rientrare i Bianchi in Firenze, e dopo poco Dante abbandona la “compagnia malvagia e scempia” (*Par.* XVI 85) dei fuorusciti, i quali, nel luglio, subiscono una disastrosa e definitiva sconfitta nella battaglia della Lastra. Per Dante si apre definitivamente la via dell’esilio. A Dante, che gli ricorda come l’astio dei fiorentini nei confronti suoi e della sua famiglia dipenda dal ricordo inestinguibile della strage di concittadini fatta a Montaperti, Farinata obietta che al congresso dei ghibellini vincitori tenuto a Empoli era stato lui solo a opporsi alla proposta di radere al suolo la città. Nel prosieguo (non antologizzato), una volta sciolto il dubbio (sollevato dal comportamento di Cavalcante) sul perché le anime dannate possano sapere ciò che in terra accadrà nel futuro, ma non possano vedere gli avvenimenti presenti, Dante chiede a Farinata di riferire all’ombra scomparsa che suo figlio Guido è ancora vivo e Farinata nomina tra i suoi compagni di pena l’imperatore Federico II di Svevia (morto nel 1250) e il cardinale Ottaviano degli Ubaldini (morto nel 1275), potente capo ghibellino dell’Italia centrale. Infine, Virgilio esorta Dante, turbato dalla profezia di Farinata, a conservare nella memoria ciò che ha udito, finché non sarà giunto davanti a Beatrice, che gli rivelerà tutto il corso della sua vita futura.

Questo succinto riassunto fornisce al lettore molte più informazioni di quante non ne fornisca il canto dantesco. Nel canto Epicuro è un puro nome, e tutte le filosofie materialistiche sono concentrate in due soli versi (“... Epicuro e tutti i suoi seguaci, / che l’anima col corpo morta fanno”, vv.14-15); ridotti a puri nomi sono anche l’imperatore Federico II e Ottaviano degli Ubaldini, quest’ultimo designato solamente con l’appellativo di Cardinale (“qua dentro è ’l secondo Federico / e ’l Cardinale”, vv. 119-20). Anche il personaggio principale è identificato soltanto dal nome di battesimo, anzi dal soprannome (“Vedi là Farinata...”, v. 33), mentre l’identità di Cavalcante Cavalcanti è, sì, nota al personaggio Dante, ma è taciuta al lettore. Questi deve inferire, ancora una volta dal semplice nome di battesimo, chi è il Guido nominato dall’ombra che sta parlando (v. 63), e da ciò ricostruire l’identità del padre. Nessun cenno è fatto al processo per eresia subito da Farinata dopo la morte, eppure è questa condanna a motivare la sua collocazione nel cerchio infernale degli eretici. Le lotte politiche fiorentine sono, sì, alluse («per due fiata li dispersi», v. 48; «ei tornar... l’una e l’altra fiata», vv. 49-40), senza però alcuna determinazione storica: la battaglia di Montaperti è ricordata attraver-

so la menzione del fiume che vi scorre vicino (“[i]l grande scempio / che fece l’Arbia colorata in rosso”, vv. 85-86); il congresso di Empoli è presupposto dalle parole di Farinata (“Ma fu’ io solo, là dove sofferto / fu per ciascun di tòrre via Fiorenza, / colui che la difesi a viso aperto”, vv. 91-93). Al contrario, anche se nulla è detto delle vicende che portarono al suo bando e dello scontro decisivo tra le fazioni Bianche e Nere, la profezia dell’inizio del vero e proprio esilio di Dante è estremamente precisa dal punto di vista cronologico: “Ma non cinquanta volte fia raccesa / la faccia de la donna che qui regge, / che tu saprai quanto quell’arte pesa” (vv. 79-81).

Si sostiene, con ragione, che la *Commedia* è anche una grande enciclopedia del sapere medievale, estesa dalla fisica alla cosmologia, dall’etica alla teologia, dalla storia alla politica. Tuttavia, a differenza di una enciclopedia, che ha il compito di informare e insegnare, la *Commedia* procede molto spesso per allusioni, sottintesi, rapidissime annotazioni, tanto che si può rovesciare l’assunto, e affermare che questo è il primo libro a richiedere per la sua piena e totale comprensione l’ausilio di una grande enciclopedia. Insomma, il testo non è autosufficiente: necessita, quasi a ogni verso, di essere integrato da nozioni e conoscenze che esso non fornisce. Si noti, però, che il lettore di questo canto non deve solo conoscere in profondità la storia di Firenze e dell’Italia, ma deve pure sapere non pochi particolari della biografia letteraria e politica di Dante: per esempio, quali fossero stati i suoi rapporti con Guido Cavalcanti, la corrispondenza poetica che con lui aveva intrattenuto, se non proprio la *Vita Nova* che gli aveva dedicato. Nemmeno una cultura enciclopedica è dunque sufficiente: il lettore ideale dovrebbe avere le stesse conoscenze dell’autore. Ora, il rinvio alla realtà extratestuale ed extraletteraria è una caratteristica comune alle opere di registro basso, cioè ‘comico’, ma nessun libro prima di questo mai aveva fatto dell’integrazione tra esterno e interno, tra lettera e ciò che sta fuori della lettera, un principio costitutivo della sua esistenza. Questa integrazione è di per sé una modalità realistica: il lettore della *Commedia* percepisce l’universo fittizio del libro non diversamente da come percepisce la realtà circostante: a volte, con piena cognizione di ciò che vede e ascolta; altre volte, con cognizioni solo parziali; spesso semplicemente per induzione o per intuizioni; non di rado senza comprendere ciò che vede e ascolta. Dante, dunque, non si è limitato a introdurre la realtà fisica e storica dentro al poema, si è spinto fino a costruire un poema che si presenta e vuole essere interpretato come parte della realtà.

La rappresentazione sfrutta in modo sistematico tutti i procedimenti mimetici, da quelli psicologici a quelli linguistici, con l'intento di riprodurre la varietà e la complessità del reale. Nessun personaggio della *Commedia* è un tipo o una figura stereotipata: ognuno è portatore di una verità psicologica. La superbia altezzosa del nobile Farinata ("guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso, / mi domandò: 'Chi fuor li maggior tui?'", vv. 41-42) fa quasi apparire femminile l'angoscia paterna di Cavalcante ("piangendo disse...", v. 58). E tuttavia, come Farinata non è interamente racchiuso in una imperturbabilità che lo rende indifferente allo stesso inferno, ma cede a sentimenti di più umana debolezza ("Poi ch'ebbe sospirando il capo mosso", v. 88), così Cavalcante si eleva nello scatto d'orgoglio per l'eccellenza intellettuale del figlio: "Se per questo cieco / carcere vai per altezza d'ingegno, / mio figlio ov'è?" (vv. 58-60). Dante autore è soggiogato dal fascino della figura magnanima del ghibellino, ma ciò non impedisce a Dante personaggio di adottare atteggiamenti psicologici, come l'ironia spinta fino al sarcasmo ("ma i vostri non appreser ben quell'arte", v. 51), propri della disputa politica.

Oltre che una riconoscibile personalità, i personaggi possiedono una 'voce' peculiare. Merito della lingua, della sua capacità di variare i registri e i toni e di adeguarsi con verosimiglianza alle situazioni. La consapevolezza dantesca del potere di individuazione della lingua è tale che la "loquela", il modo di parlare, diventa perfino elemento tematico: "La tua loquela ti fa manifesto / di quella nobil patria natio" (vv. 25-26). Ancor più importante, ovviamente, è il gioco linguistico in atto, per cui un attacco in stile elevato, ben confacente alla dignità di Farinata, come: "O Tosco che per la città del foco / vivo ten vai così parlando onesto, / piacciati di restare..." (vv. 22-24) e una espressione volutamente enigmatica e letterariamente sostenuta come: "colui ch'attende là, per qui mi mena / forse cui Guido vostro ebbe a disdegno" (vv. 62-63) convivono con locuzioni proprie del registro colloquiale, della normale lingua di comunicazione: "Volgiti! Che fai? / Vedi là..." (vv. 31-32); "Or direte dunque a quel..." (v. 110). Ancora: se la passione di parte nel forte Farinata può sfociare ed esaltarsi in una ordinata e crescente successione triadica ("Fieramente furo avversi / a me e a miei primi e a mia parte", vv. 46-47), una altrettanto tesa angoscia familiare nel debole Cavalcante si rivela in una forma espressiva disordinata, affine alla concitazione del parlato: "Come / dicesti? elli ebbe? non viv'elli ancora? / Non fiere li occhi suoi lo dolce lume?" (vv. 67-69). L'inventività, la plasticità e la duttilità dello strumento linguistico

stico sono sicuramente uno dei più potenti fattori dell'effetto realistico che la scrittura di Dante produce.

A questi si aggiunge un altro e, forse, ancor più decisivo elemento, e cioè l'organizzazione del discorso, la strutturazione logica, sintattica e narrativa delle sue parti. Qui si lascia cogliere appieno quella particolarità del realismo dantesco che scaturisce dall'omologia tra le categorie della rappresentazione letteraria e quelle della normale percezione della realtà. Il canto di Dante ha un andamento così complesso che sarebbe riduttivo definire solamente ipotattico. Non è questione, infatti, di sintassi dei membri del discorso; è questione di sintassi delle parti della rappresentazione. La grande novità è costituita dal fatto che essa ingloba il fattore tempo. Dante non racconta un episodio, ci fa vivere dentro all'episodio, con i suoi tempi interni e le sue scansioni spaziali. All'interno di una sequenza narrativa di base (il cammino di Dante e Virgilio fra le tombe ardenti) si incastra il dialogo con Farinata, a sua volta bipartito dall'irruzione di quello con Cavalcante: una struttura a imbuto del tutto inedita. I trapassi di scena sono improvvisi: ne risulta che la coerenza interna dei tre blocchi principali (cammino tra le tombe, dialogo con Farinata, dialogo con Cavalcante) contrasta con la gratuità del loro sovrapporsi e intersecarsi. Il richiamo di Farinata ("O Tosco...") echeggia inatteso e misterioso: è come se in una sequenza cinematografica echeggiasse una sconosciuta voce 'fuori campo' e la cinepresa, prima indugiasse a riprendere le reazioni del protagonista ("però m'accostai / temendo, un poco più al duca mio", vv. 29-30), poi si spostasse su un altro personaggio che rivela l'identità del locutore ancora fuori scena ("Vedi là Farinata...", v. 32) e, infine, inquadrasse in primo piano colui che ha parlato ("ed el s'ergea col petto e con la fronte", v. 35). Anche l'apparizione di Cavalcante è improvvisa, e toglie la parola a Farinata così come, in precedenza, la sua apostrofe l'aveva tolta a Dante. L'avverbio che l'introduce ("*Allor* surse alla vista...", v. 52), pur tra diverse sfumature di significato (da 'ed ecco che' fino a 'proprio allora, in quel punto'), ne sottolinea l'imprevedibilità. Continuando la similitudine con il cinema, potremmo dire che il regista Dante gira in 'presa diretta'. E il fatto che alla fine Farinata riprenda il dialogo con una battuta ("S'elli han quell'arte", disse, 'male appresa, / ciò mi tormenta...', vv. 77-78) che risponde alla lettera, a 25 versi di distanza, a quella di Dante ("ma i vostri non appreser ben quell'arte", v. 51) non fa che sottolineare la spontaneità, e quindi la verità, di ciò a cui abbiamo assistito. Davanti a quella tomba, gli avvenimenti si sono

svolti proprio così: disordinati e incastrati l'uno dentro all'altro come è tipico degli eventi della vita.

L'insieme dei procedimenti brevemente analizzati – che, beninteso, sono tutti procedimenti di tecnica letteraria – finisce per trasmettere al lettore l'idea che il testo dantesco non obbedisca a nessuna regola, non si adegui a nessuno schema, non si iscriva in alcun genere, in una parola, che rompa con tutte le convenzioni della letteratura. La capacità di Dante di spingere fino all'estremo le potenzialità della lingua e della rappresentazione ha come effetto di nascondere l'artificio; in altri termini, di non fare sentire la letterarietà della letteratura, come se non fosse la lingua a dare forma ai contenuti, ma fossero questi ultimi a modellare lo strumento espressivo sulla loro varia e molteplice fenomenologia.

MASSIMO SCHILIRÒ

ASCOLTARE E PENSARE.
SU ARCANGELO BLANDINI*

Non fosse premuto a Brancati di scrivere di lui, forse ad Arcangelo Blandini sarebbe riuscito di addurre la prova della sua persona al mito della morte dell'autore. La mancanza di una figura di artefice più o meno riconoscibile avrebbe dato a questi versi (pochi e macerati nella dedizione di una vita, fioriti in una storia e in una biografia ma solo dopo averle spente nel gelo di un distacco claustrale, taciuti a lungo, poi imboscati in edizioni dimenticate o magari osteggiate) l'esistenza di una voce senza corpo. Non è chi non ravvisi che non c'è niente di rinunciatario e nemmeno di umile in un tale desiderio di occultamento, semmai ci si vede una lotta con il silenzio non avara di euforie, un furore anacoretico-ascetico, e forse anche una strategia, una *mise en relief*. In quest'ultima eventualità, il ritratto di Brancati ha svelato il gioco o forse lo ha rilanciato. Dopo quelle pagine del *Diario romano* e del *Bell'Antonio*, che pure si mantengono pudiche nella mancata nominazione esplicita del personaggio, però non si può leggere Blandini senza sapere chi sia stato Blandini. Per il lettore tra quei versi non si palesa più una poesia incontaminata dal vissuto, distillata dentro una tradizione ma non scaturita da un'esistenza. È semmai scattato un meccanismo di sostituzione, per cui al posto del mito della morte dell'autore risulta meglio fungibile il mito dell'autore segregato/esiliato, straniero al suo mondo, e della poesia dissonante, o meglio sonante d'un'altra musica nella dissonanza del moderno. Insomma, quel ritratto restituisce a quella voce un corpo (un'esperienza) e un'intenzione (una poetica) cui appigliare il gioco delle attribuzioni di senso.

Una poetica, d'altronde, e cioè una chiave d'autore per una lettura autorizzata, Blandini infine la provvede al lettore. Per questo mi è

* Questa relazione è stata letta in occasione della Giornata di studio in memoria di Arcangelo Blandini. *La sua poesia, il suo tempo*, Catania, 6 dicembre 2007.

utile partire dall'*Epilogo*, il testo blandiniano che *non chiude* il volume postumo ma fedelmente suo (ci assicurano¹) delle *Poesie* di cui oggi ricorre il trentesimo anniversario (dico *non chiude* perché come si sa il volume continua con la sezione dei *Madrigali*, forse non cari all'autore). La critica (se Blandini ha avuto una critica) ha già visto che l'*Epilogo* contiene (ex post) un'idea e un programma di poesia. C'è la poetica di Blandini infatti, ed esattamente l'orgogliosa resistenza del poeta 'ottocentesco' che Blandini volle essere, in questi versi: "e se ti piacque nel novenario malinconico l'accento su la sesta sillaba, / lascia i brindisi acerbi ai famuli del motteggio"². Esempi di novenario con accento sulla sesta se ne contano in Blandini, esempi che io sappia inusuali nella tradizione del novenario pascoliano e post-pascoliano, che ha accenti fissi di 3^a, 5^a, 8^a. Ad esempio e a caso incontriamo accenti di 4^a, 6^a e 8^a in: *gemere e trávagliársi i némbi*; o in questo bel verso: *qui dove sóla vóce è il vénto*; e molti altri ancora con diversi schemi accentuativi. E certo l'ultimo che ho citato gli sarà sembrato "malinconico".

Chi era dunque Blandini? Un poeta che dopo l'ultima guerra cercava ancora di sperimentare sui novenari; un epigono forse, ma meglio diremmo uno che delle tante strade aperte nell'ultimo Ottocento ne aveva imboccata una che ora solo lui continuava mentre tutti gli altri procedevano su altre. Un poeta che continuava i suoi modelli ottocenteschi (qui Pascoli) e li sviluppava secondo le loro premesse, in qualche modo andando avanti sebbene sempre solo.

Questo fabbro di novenari malinconici, nell'*Epilogo*, si sta intrattenendo sul tempo trascorso, sta facendo un bilancio, un'autobiografia tutta intellettuale, e ne esce un ritratto che non è tutto scontato. Il Blandini *par soi même* guarda le nuvole dalla soglia, non come il Blandini di Brancati che le guarda dal letto: "hai seguito dalla soglia del mesto eremo la corsa delle nubi"³. Brancati, si sa, aveva descritto l'amico più vecchio mentre "trascorreva intere giornate sdraiato sul letto, con un libro sulle ginocchia, e riconosceva nel vento che aveva cambiato direzione la nuvola ch'era passata poco avanti, e ora

¹ Così la *Premessa* anonima a Arcangelo Blandini, *Poesie*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1977: "Qui è raccolta la sua intera opera poetica, nella redazione ultima e nell'ordine da lui voluto: *Agroica* con le giovanili *Poesie* del '32, in gran parte rielaborate; *L'Errore*, che comprende le poesie della maturità e, anche, riveduta, la scelta *Deserto e Apparenze* del '60; ed *Epilogo e Madrigali*" (ivi, p. 10).

² *Epilogo*, ivi, p. 176.

³ *Epilogo*, ivi, p. 170.

tornava a passare”⁴. La stanza potrebbe non avere finestre, o essere chiusa. Il poeta vede lo stesso, ma è un vedere della mente. In questo interno-tana, collocato in uno spazio liminare tra città e campagna (tra moderno e tradizione?), quando lessi Blandini la prima volta mi era parso plausibile rinvenire un'allegoria della poesia che, pur nata da una separata fantasia, un secondo sguardo tutto interno all'uomo, sa leggere i fenomeni che stanno fuori con più precisione e attendibilità dello sguardo diretto⁵. La letteratura stessa avrebbe configurato uno spazio separato: essa avrebbe avuto pareti a riparo dalla materialità (e volgarità) dell'esistente, sarebbe stata un interno chiuso di visioni e meditazioni riparato dalle voci e dal frastuono del moderno. Ma a rileggerlo ora ho dubitato che sia veramente così. Blandini non è un poeta che guardi solo con l'occhio della mente, è forse più esattamente uno che guarda e insieme pensa.

Questa immagine del poeta che sta sulla soglia e lascia andare lo sguardo all'inseguimento delle nuvole non collima proprio con quella brancatiana. Blandini non ha bruciato tutti i ponti con la realtà (e con la natura). Se ne distanzia ma la guarda, o la sente.

Certo, se cerchiamo conferme all'immagine brancatiana, che è in forma narrativa una vera e propria ipotesi critica, le troviamo. Il tema della casa-tana è in *Esilio*⁶. Intanto va registrato l'intervento del motivo leopardiano della siepe, qui estesa fino a divenire la chiostra dei monti attorno alla casa-rifugio-esilio. Certo l'esilio sembra una sorte di prigionia, volontaria, ma non tanto, se essa è insormontabile: “*Invincibile cerchio / della mia vita, o monti!*”. E se essa è più rinuncia che conquista: “*Grave siepe, confine / [...]. / Confine e qui sfacelo / di pensieri e di sogni / Rupestre assedio [...]*”. In effetti qui il motivo dell'immaginazione nell'interno della casa-tana, o ancora di più del letto-tana, collima con l'evocazione brancatiana: le cime dei monti che assediano la sua vita non sono viste, ma evocate (“*ne disegno le turrette cime, / se la memoria veglia, / stanca, nell'ombra*”).

⁴ Vitaliano Brancati, *Diario*, “Corriere della sera”, 4 febbraio 1950; poi in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di Marco Dondero, Mondadori, Milano 2003, p. 1464.

⁵ Mi permetto di rinviare al mio *L'idillio e il deserto nella poesia di Arcangelo Blandini*, in aavv, *Per un bilancio di fine secolo: Catania nel Novecento. Dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, a cura di Corrado Dollo (atti del II Convegno di studio, Catania, 18-21 ottobre 1999), Società di Storia Patria per la Sicilia orientale, Catania 2000, pp. 595-611.

⁶ *Esilio*, in Arcangelo Blandini, *Poesie*, cit., pp. 98-99.

In questa veglia della memoria ci sono finanche le nubi che passano sui monti, più o meno come Brancati scriveva. Il tema è quello consueto della fuga del tempo. Fugge qui, nella casa-tana, mentre invece ne esce al richiamo dell'illusione dissipativa di tempo di una "amica voce" nella poesia *Il dubbio*⁷, con il quale *Esilio* va incrociata. Se nel *Dubbio* era l'uscita dalla tana a provocare il senso delle "vane ore / perdute senza battaglia", anche qui la casa non riesce a essere contenitore idoneo al contenimento del tempo. E cioè il lavoro (poetico) non serve a sfuggire al senso di perdita e di mancato controllo del divenire che si prova a stare lì fuori, attori/spettatori inutili della storia. Simbolo del tempo, qui come altrove, il tarlo. Che partecipa del campo semantico dell'aridità: "E da stremate fibre / trae con arido suono / polvere il tarlo".

Però l'insoddisfazione per l'interpretazione brancatiana (insisto nel vedere Brancati come il primo critico di Blandini), da cui magari è partita l'idea di una poesia-pensiero alla Valéry che poi spesso si è spesa, resta. Viene da pensare che Blandini non avrà apprezzato, non era così che un "classico latino"⁸ quale egli sempre si pensò si poteva vedere. E allora tento un'ipotesi, a partire da un gesto che è sempre l'atto sovrano di darsi un'identità, anche quando sembra un espediente per togliersela, per nasconderla o fingerla. Dico del gesto di darsi uno pseudonimo. Che ha un grande potere liberatorio, ha scritto Starobinski nel suo bellissimo saggio sulla pseudonimia di Stendhal: consente infatti di vedere senza essere visto; e certo è anche un atto di insubordinazione agli altri, per darsi solo a se stesso; e, ancora, nasconde la debolezza di voler esser annullato, di cessare di essere qualcosa per gli altri. Lo pseudonimo è insomma "la rivendicazione di un'autonomia radicale"⁹. Ma nessuno che scelga uno pseudonimo vuole solo nascondersi o vuole un'identità solo per sé; forse Stendhal sì, ma in genere non è così. Lo pseudonimo ha sempre un contenuto, non è vuoto, e in questo è un messaggio che cerca il suo destinatario.

Blandini ha avuto uno pseudonimo, e se è vero quello che ho appena detto Blandini voleva essere trovato. Arcangelo Blandini è stato una volta Amelio Dini. È lo pseudonimo che si sceglie per pubblicare, grazie alla simpatia di Luciano Anceschi, *Deserto e ap-*

⁷ *Il dubbio*, *ivi*, p. 85.

⁸ Giuseppe Antonio Brunelli, *Un poeta catanese*, "Studi cattolici", febbraio 1978, p. 156.

⁹ Jean Starobinski, *Stendhal pseudonimo* [1951], in *Id.*, *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1975, p. 165.

parenze¹⁰. Un libretto smilzo di 37 pagine, edito a Brescia. Ora, possiamo interrogarci sul perché 'Amelio Dini'. Dini, va da sé, è Blandini. E Amelio? La critica (se Blandini ha avuto una critica, dicevo) ha indicato "Amelio filosofo solitario" dell'*Elogio degli uccelli* di Leopardi: "Amelio filosofo solitario, stando una mattina di primavera, co' suoi libri, seduto all'ombra di una sua casa in villa, e leggendo; scosso dal cantare degli uccelli per la campagna, a poco a poco dandosi ad *ascoltare* e *pensare*, e lasciato il leggere; all'ultimo pose mano alla penna, e in quel medesimo luogo scrisse le cose che seguono"¹¹. All'ombra della casa, e forse anche dentro la casa e magari su un letto, ma non uno che ricostruisca il mondo di fuori con l'immaginazione della memoria, come nel ritratto di Brancati, ma uno che tende le orecchie, uno che ferma la lettura per tendere i sensi, per acuire ed estendere la percezione. I suoi uccelli felici Amelio non li vede con l'immaginazione, non li finge nel pensiero, ma li ascolta. Amelio ascolta e pensa. La poesia di Blandini, ecco, è un ascoltare e pensare. Le sue nuvole lui le guarda, e penso che ci trovi quello che ci vedeva un Lévi-Strauss in *Tristi tropici* ("I moti della coscienza si possono anche leggere nelle nuvole, queste costellazioni lanose"¹²).

Ci sono dei versi di Pessoa sulla finestra chiusa e il mondo immaginato: "Non basta aprire la finestra / per vedere la campagna e il fiume, / Non basta non essere ciechi / per vedere gli alberi e i fiori. / Bisogna anche non aver nessuna filosofia. / Con la filosofia non vi sono alberi: vi sono solo idee. / Vi è soltanto ognuno di noi, simile ad una spelunca. / C'è solo una finestra chiusa e tutto il mondo fuori; / e un sogno di ciò che potrebbe essere visto se la finestra si aprisse, / che mai è quello che si vede quando la finestra si apre"¹³. Questo rischierebbe di essere Blandini poeta se fosse come Brancati lo ha descritto: uno che sogna un mondo che non è quello che sarebbe se

¹⁰ Arcangelo Blandini, *Deserto e Apparenze* (scelta antologica), Nuova Cartografica, Brescia 1960.

¹¹ Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, II. *Prose*, a cura di Rolando Damiani, Mondadori, Milano 1988, p. 153. Raccolgo dalla testimonianza personale del nipote Giacomo Blandini il dubbio che lo pseudonimo non sia stato trovato dallo stesso poeta ma dal suo editore, Luciano Anceschi. Ma in ogni caso Blandini l'avrà approvato.

¹² Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano 2004, p. 61.

¹³ Fernando Pessoa, *Versi sciolti*, in Id., *L'enigma e le maschere*, Mondadori, Milano 1996, p. 25.

aprisse la finestra. Blandini invece sta sulla soglia. Le due opzioni, la scrittura dalla stanza e la scrittura *en plein air*, in lui non sono alternative. Il poeta si tiene sulla soglia perché poesia per lui è insieme immaginazione del mondo e ascolto del mondo.

Nella naturale felicità degli uccelli che Leopardi fa tracciare ad Amelio, si riconoscono in effetti alcuni motivi blandiniani. L'idillio: "Anche [gli uccelli] si rallegrano sommamente delle verzure liete, delle vallette fertili, delle acque pure e lucenti, del paese bello". La bellezza del mattino: "si vede che usano di cantare in sulla mattina allo svegliarsi; a che sono mossi parte dalla letizia che prendono del giorno nuovo, parte da quel piacere che è generalmente a ogni animale sentirsi ristorati dal sonno e rifatti"¹⁴. Se c'è un'ora euforica nel poetare generalmente disforico di Blandini, questa è l'alba. Può essere, anzi è sempre fallace, come nel motivo leopardiano diffusissimo in Blandini dell'inganno primaverile che non restituisce giovinezza e vitalità all'uomo, ma ogni alba è una fioritura dopo l'inverno della notte, come nel pur stucchevole *Allegretto*: "vide / rilucere tra vasti clipei, grande / più d'ogni fiore, un fiore"¹⁵. Ogni giorno Blandini si ridispose a ricevere la falsa promessa di un giorno nuovo nella luce dilagante del sole emerso dalle acque: "Dolce inganno dell'alba, ti riconosco: astuzia: / di raggi, aereo gioco, finse nella nube l'onda"¹⁶. Su un'alba-primavera apriva la sua prima raccolta, *Agroica* (1932). Forse Blandini è il poeta delle albe. Le insegue per ogni stagione e pedina il tracciato del sole nascente nelle linee, nelle zone apriche e nelle ombre, nel puntinato dei riverberi, nelle campiture fiammeggianti, che esso disegna sul terreno. È una sorta di geometria della luce per esempio la descrizione paesistica della quartina iniziale di *Mattino d'autunno*, paesaggio di sole calmo, autunnale, colto con sguardo incantato durante una passeggiata: "Dai superati poggi / dilaga il sole nell'oscura valle: / una linea disegna / nella pendice il termine dell'ombra"¹⁷. Dall'alba gli viene soprattutto il fascino della propagazione della luce, talvolta della sua esplosione. Se ne ubriaca: "se il raggio del mattino appare, / simili a riversi calici / dopo l'ebbrezza dei sogni"¹⁸. In *Il rinascente affanno*¹⁹ ("L'alba ingrandì [...]") viene seguito il posarsi

¹⁴ Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, cit., p. 154

¹⁵ *Allegretto*, in Arcangelo Blandini, *Poesie*, cit., p. 192.

¹⁶ *Alba*, *ivi*, p. 78.

¹⁷ *Mattino d'autunno*, *ivi*, p. 48.

¹⁸ *Adolescenza*, *ivi*, p. 77.

¹⁹ *Il rinascente affanno*, *ivi*, pp. 101-102.

della sua letizia ("l'attimo sorridente") sugli oggetti lontani del paesaggio. Sono "dolci tintinnii di luce": la sinestesia porta dal visto al sognato, dal fenomenico all'immaginativo ("in dolci tintinnii di luce / aprì sentieri al sogno"). Ma resta, questo ancora voglio ribadire, se non la primazia certamente l'antiorità del fenomeno, l'eccitazione originaria della percezione prima che la distensione della memoria e la celebrazione del pensiero (schema trasparente in *Oblio*, che presenta il motivo della poesia come oltrepasamento del corporeo e del percettivo). L'accertamento del mondo resta sempre una costante della poesia di Blandini. Le prime due strofe di *Canto leteo I*, nel rigoglio di immagini libere, luministiche-coloristiche, sul consueto motivo dell'*accensione* ("Linee verdi s'accendono; / tremano, quasi ad aura steli / da imo, azzurrognole e gialle / spire le avvolgono"; "su vacillanti rive / di stanche solitudini, / piovono gocce di luce a miriadi"²⁰), rappresentano in verità fosfeni. Il sempre realista Blandini si affretta a chiarirlo nel primo verso della seconda strofe (lui non è un poeta d'avanguardia, e nemmeno poi un poeta simbolista *fin de siècle*). È il Blandini a palpebre chiuse che raccontava Brancati? Qui non *immagina* lo spazio fuori, ma *vede* lo spazio dentro.

Nelle epifanie della luce è intercettabile il sogno di un altrove che si deposita sulle apparenze delle cose, del quale il contrasto con l'attuale può misurarsi in genere nella violenza della sua opposizione al buio. E a volte in effetti il paesaggio può sembrare un'apparizione tutta interna alla mente di Blandini. In *Dolce dominio*²¹, ad esempio. All'alba, l'esplosione del sole sull'acqua del mare è *evocata* nell'ultimo sogno: "Sogno fiorì da sogno" è l'incipit. Il motivo dell'alba diventa qui motivo del risveglio: risveglio dell'io poetico e risveglio della natura in una tempesta di luce. La grazia del transito lento alla veglia è però una proliferazione onirica, una gemmazione di visioni. C'è il mito (Frisso e il vello d'oro) ma anche una sicura capacità di evocazione del dato visivo: la trasparenza dell'acqua ("l'abisso / mostrava le sue gemme, / tra cui siolgevano ignare le greggi dei pesci"). Evocazione, appunto. Perché il paesaggio non è oggetto della vista ma della visione: l'alba è "vertigine d'oro, tra cielo / e mare", "festa di chiaro fuoco". Però il sogno germina altro sogno proprio mentre il sonno sta per finire, reso leggero dal risveglio delle percezioni. Acustiche: gli "inganni", i "veli" ecc., "vissuti nel ricordo",

²⁰ *Canto leteo I*, *ivi*, p. 59.

²¹ *Dolce dominio*, *ivi*, pp. 86-87.

formano sì una “immaginosa nube su bruna scogliera”, ma si dissolvono “quando una grazia leggera / di alate voci mattutine” raggiunge la rinnovata consapevolezza dei sensi. Grazie ai suoni del risveglio della natura (più che del risveglio degli umani) dalla festa onirica siamo riportati a una festa sensibile.

Infatti la gloria dell'alba non è un fenomeno solo visibile. Essa è parimenti esplosione canora, cosicché lo spettro percettivo di questa poesia se non è pieno è variato. Il risveglio anzi sembra essere prima un'apertura dell'orecchio che dell'occhio. *Richiami sereni* presenta un'immaginazione annebbiata, anzi il sonno si insinua nella contemplazione solitaria; il risveglio percettivo provocato da un segnale acustico lascia infine scorrere la corporeità del mondo di fronte ai sensi. Ecco: “Un trillo, un fruscio d'ali / o in riappare verdi cime / un improvviso fremito / se vi s'impigliano lievi / le dita del vento, una vaga / voce, un rifrangimento / d'eco, e svanisce il sogno gramo. / Corporea torna al pensiero / la caduca stagione. / [...] odo per l'ombra / linfe amorose fluire”²². Quasi tattile, liquido, il settenario finale.

Certo va registrato che l'ora euforica dell'alba contiene il disvelamento della verità della morte. La luce è leopardianamente “l'atra face del ver”. In clausola a *Il rinascente affanno* appare addirittura l'emblema kristeviano della malinconia: “Nero sole risplende / contro il nitido sole”²³. Qualcuno, oltre che alla metafora platonica dei due soli²⁴, penserà al risvolto cupo della brancatiana luce del sud.

Illusione nasce dall'osservazione da parte dei sopravvissuti della continuità della vita a fronte della morte dei cari. Qui semplicemente un cane. Il tema è tipico: il risorgere della natura (nel mattino) contro la permanenza della morte. La rottura della catena dell'eternità a opera della ciclicità della natura è solo un'illusione. Anche la giovanile *Sacri flores*, in *Agroica*, è una poesia costruita sull'opposizione classica di una primavera d'altri e di un inverno dell'io (letargo, successivo a un dolore, perdita, assenza), che è ovviamente subito paesaggio dell'anima. L'inverno dell'io però fiorisce delle rose care al defunto, unico segnale di una presenza lontana, richiamo alla vita, primavera nell'inverno. Il paesaggio è dettato con pochi tratti: il cielo primaverile all'orizzonte (cioè per gli altri), il cielo invernale qui (cioè per il poeta), il mare (al quale guarda il cimitero: il mare infatti è

²² *Richiami sereni*, ivi, p. 82.

²³ *Il rinascente affanno*, ivi, p. 102.

²⁴ Platone, *Repubblica*, 508a-509b.

altrove, ad esempio nella precedente poesia, simbolo dell'eterno), il giardino e in esso fiori (i selvatici viole e mughetto, le domestiche rose: tutti, sebbene variamente, investite della domesticità di affetti e di ricordi che ha sede nel giardino). È importante perché reca la prima traccia dell'autobiografia di Blandini, che sembra quasi tutta racchiusa nella raccolta giovanile. Del giardino come luogo dell'infanzia, dei giochi e delle scoperte, si ricorda infine Blandini in *Tarda luna*, quasi alla fine dell'*Errore*. Il tema del passare del tempo qui non si configura negli emblemi consueti, ma in questa variante delle rovine che è il *giardino abbandonato*. Da leggersi come fosse la vigna di Renzo: "In selva i rapinosi e logori anni / mutarono il giardino"²⁵. Le piantate sono state avviluppate e soffocate dalle erbe infestanti, amplessi abnormi hanno allacciato ogni pianta con la sua vicina, la terra-grembo è inaridita, anche l'albero ormai è uno scheletro e ha inclinato la cima.

Ver iam canorum declina ancora il tema della primavera atmosferica che non è primavera dell'anima, semmai solo illusione di tregua della morte e del divenire doloroso. Il motivo della "luce del mattino", forse produttivo di alcuni versi tra i più belli di Blandini, apre ancora il componimento, nelle sue due varianti già intercettate dell'*accensione* e della *fioritura*: "Si *accende* la serenità dell'aria: / la luce del mattino / *fiorisce* su la terra"²⁶. Lo continua come al solito il motivo del risveglio sonoro della natura: i "lieti ronzii", i voli. Ed è tattile il vento tra i pioppi goduto dal fiume. Ma ecco nella seconda strofe di questo componimento tutto luce/tenebra, paradigmaticamente, l'altro polo dell'opposizione. "Ma tu, stanchezza o noia, / pensi che è storia chiusa / la grazia del mattino, idoli o larve / le immagini di vita, / e fiaccola riversa / la gloria del sole; e gli ingenui / trilli, i vispi susurri, / i teneri e soavi accordi, / misera frode al tempo / invincibile, e vana risonanza / di primavera antica. Su la terra / bulica l'ombra e stagna, / e l'ultima voce si perde". (Vi si noterà in clausola un novenario ma non dei più cari a Blandini, un normale novenario pascoliano con accenti di 2^a 5^a e 8^a).

La dominante tematica è sempre il Tempo distruttore e quindi la morte. Non sembra estranea a Blandini un'idea della morte come momento dell'universale metamorfosi, come in Valéry che è tra i suoi modelli. Si legga: "tutte le forme sveste e le rimuta / senza tregua la sorte"²⁷. Ma, come in questo stesso componimento (il quale, declinando il motivo topico della foglia caduta, non manca di una sua

²⁵ *Tarda luna*, in Arcangelo Blandini, *Poesie*, cit., p. 162.

²⁶ *Ver iam canorum*, ivi, p. 134.

²⁷ *Aspetti labili*, ivi, p. 41.

grazia nel grafismo della superficie del suo oggetto: “impressi nervi in linee chiare”) mostra il titolo, soprattutto c’è l’idea della labilità, della cancellazione. Dell’entropia generale delle forme e delle sostanze. Si legga anche *Trita rerum*, in cui il tema che sto mostrando si attua nella simbologia blandiniana del *deserto*.

Se “corrono al silenzio i giorni”²⁸, ecco il valore della memoria come ultimo residuo del mondo. Un bel riflesso dorato (sempre il motivo dell’alba, ma qui la sollecitazione acustica è “un confuso ploro”²⁹) nel bicchiere da cui il poeta beve ed ecco ritrovato il fascino dell’estate.

Al tema della memoria si associa in verità (e abbastanza ovviamente) quello della *dimenticanza*: cioè il motivo blandiniano della vita come offuscamento e ottundimento dei sensi, scoloramento, amnesia, brancolamento (*Tra le nebbie*: “deserta la memoria”, ecc.). Polo negativo, al cui fascino però Blandini non nega di cedere. Non sto parlando della necessità dell’oblio per la sopravvivenza stessa del memorabile (sulla quale oggi tante riflessioni, vedi almeno quella di Harald Weinrich). Come reazione all’eccesso vitalistico e all’iperstimolazione della vita urbana, la dimenticanza offre il conforto della prefigurazione della morte amniotico-anestetica. Già il giovanile *Il mare*³⁰ presenta il mare come spazio opposto alla città fremente “di gare e di contese”, confortevole prolungamento notturno-oblivionale del colloquio diurno-peripatetico con la natura. Se i luoghi terrestri, teatro della vita dell’uomo, si trasformano e subiscono l’insulto della storia (“Selinunte, / già coronata di gentili palme, / ora [è] deserta”), il mare è eterno (“titano”, ovvero divino ma anche originario) anche se non immobile (“a queste rive le brillanti spume / fiottano sempre con *alterno* moto”). Non diversamente in *Vita vitalis* è il fiume l’emblema del tempo. La sua foce (non leggibile come parto, ma come sbocco nella pace della morte) è lo sperdersi del flusso nel mare, interruzione, oblio. Il mare è un *amnios* simbolista, bagna isole d’oro, sulla sua superficie i riflessi sono “vive pupille / dove ebbe requie il tempo”³¹, ecc. La vitalità allusa dal titolo è chiaramente quella amniotico-primigenia del mare, e però (perciò) sa tanto di morte. Come infatti nel più tardo *Sentieri al termine*, poesia scritta *dopo* la

²⁸ *Trita rerum*, *ivi*, p. 100.

²⁹ *Ali chiedono*, *ivi*, p. 187.

³⁰ *Il mare*, *ivi*, pp. 17-18.

³¹ *Vita vitalis*, *ivi*, p. 104.

vita, quando anche la stanchezza e i ricordi sono passati: il fiume è ora “la funebre onda”, tremendamente “si accresce si dilata”, è predace di ogni reliquia e ricordo, “corre alla foce, corre al cupo mare”³². L’immagine del Tempo distruttore è quella classica, precristiana, di un tempo ciclico che sempre prevale sul tempo lineare della storia.

Bene dice Nino Borsellino che quella di Blandini è “una *strategia di fuga* dal Novecento”. Tutta intera l’osservazione: “Sembrava perseguire piuttosto una strategia di fuga dal Novecento, pur portando con sé un bottino di suggestioni verbali e di condensazioni simboliche raccolte nei procedimenti della ‘ lirica pura ’, per riparare in una classicità atemporale, dove il moderno e l’antico risultassero vicende naturali come le ore e le mutazioni dell’atmosfera, e il presente fosse percepito come suono riflesso, non diversamente dal passato e dai suoi echi multipli”³³. Interessante soprattutto questa rilevazione del distacco dal presente, quasi trasformato in un non-tempo, esattamente come il passato. Ora questa fuga dal presente, a fronte di un futuro non ideologico, semmai segnato dalla fascinazione della morte, e di un passato mai troppo determinato, con solo qualche figura emergente (il fratello, due volte in *Agroica*) e il rimpianto dell’infanzia-adolescenza-giovinezza (tema leopardiano, del quale si potrebbe dubitare che sia in qualche modo convenzionale), insomma la positività della lontananza, si configura come *nostalgia aperta* (giusta la nozione di Jankélévitch).

La fuga dal presente, per questo novecentista involontario, sperduto emulo di Virgilio, è fuga dalla città. Lo confermano i vari tipi di paesaggio attestati nelle *Poesie*: l’idillio (teocriteo-virgiliano-leopardiano), il deserto (idillio prosciugato, anti-idillio) e la sua variante vulcanica (vedi *Arsura* ed *Etnea*). Ma accanto ai due spazi così individuati, quello bucolico-georgico e quello desertico-leopardiano, è individuabile anche la città. Forse un Blandini urbano-baudelairiano? Borsellino limita il baudelairismo di Blandini, che pure amava (e fraintendeva³⁴) le *Correspondances*. E infatti saprei mostrare poco di questo Blandini eccentrico rispetto ai suoi temi e spazi principali, che pure c’è. *Elena* recupera in qualche modo *Une passante* di Baudelaire. Anche questo è Blandini. Un oggetto vegetale, un albero, con i suoi nidi e i suoi uccelli canterini: un idillio; ma un idillio in città (“il

³² *Sentieri al termine*, ivi, p. 141.

³³ Nino Borsellino, *Leopardi in Sicilia. Note sul caso Blandini*, in AA.VV., *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, p. 771.

³⁴ *Ivi*, p. 767.

confuso ondeggiare / della moltitudine umana”). Il riferimento alla grande poesia ottocentesca: la passante baudelairiana che diventa la “viandante serena”, non certo in lutto, però come quella un’apparizione che subito dispare; ma il riferimento classico: la donna è Elena. Anche in *Sera* il paesaggio è (di nuovo) cittadino, o meglio suburbano: “l’errore mi guida lontano / dalla bolgia affannosa”³⁵. L’ora è come sempre quella serale del vagabondaggio blandiniano. Da ribadire (anche se ovvio) che l’*errore* (che è la parola del titolo) è “sbaglio e inganno, colpa e difetto, ma è anche l’errare del viandante”³⁶. Non si sarebbe pensato, del poeta schivo inchiodato al suo letto di sognatore di nuvole, che usasse esporre il suo sguardo agli sbaragli e ai contagi della *flânerie*. E però non deve stupire, se a fare il *flâneur* sono curiosità e anonimato. Guardare senza essere visto. Il *flâneur* è sempre solo. Le sue interazioni hanno in genere un valore strumentale, servono a penetrare lo spirito del luogo. Questa condizione comporta che il *flâneur* sia al tempo stesso imperturbabile e partecipe, contraddittoriamente, dell’ambiente che attraversa. È del *flâneur* l’*immersione* emozionale nell’ambiente attraversato (l’*ascolto*). Ma la *flânerie* ammette poi il momento razionale della meditazione sui dati dell’esperito e dell’osservato (il *pensiero*). In ogni caso, resta questo, contro la rappresentazione del poeta sedentario e sequestrato: chi se ne sta tutto il tempo seduto in casa, scriveva Thoreau, può essere il più grande giramondo³⁷.

(Ecco, ho chiuso. Ma non posso che esprimere un rammarico. Non ho saputo parlare di Blandini senza parlare di Brancati. Eppure compito della critica è oggi, penso, fare sì che il lettore si accosti a Blandini fuori della suggestione brancatiana dell’amico dalla virtù sconosciuta. La critica deve servire, finalmente, a dargli carne e pensiero, a tramutare una figura di finzione in una figura storica, a emancipare un personaggio di affettuosa cronaca provinciale e farne un autore del nostro scaffale dei poeti).

³⁵ *Sera*, in Arcangelo Blandini, *Poesie*, cit., p. 58.

³⁶ Nino Borsellino, *Leopardi in Sicilia*, cit., p. 771.

³⁷ Henry David Thoreau, *Camminare*, SE, Milano 1989, p. 12.

GRAZIELLA SEMINARA

DAL «DISSOLUTO PUNITO» AL «DISSOLUTO ASSOLTO»:
PERCORSI DI UN MITO NEL TEATRO MUSICALE EUROPEO

1. Il *Burlador de Sevilla* e la nascita del mito di Don Giovanni

Il mito di Don Giovanni si può collocare tra i grandi soggetti che hanno dominato l'immaginario collettivo della cultura europea. Come nel caso del *Don Chisciotte* di Cervantes e dello shakespeariano *Otello*, la sua prima manifestazione artistica risale al XVII secolo e si può inscrivere in quella tormentata consapevolezza della 'crisi' del Rinascimento che è stata avvertita dai più alti interpreti della cultura 'barocca'.

Correva l'anno 1630 quando il religioso spagnolo Gabriel Telléz scriveva sotto lo pseudonimo di Tirso de Molina una *pièce* teatrale, il *Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, nella quale è raccontata la peccaminosa avventura esistenziale del giovane libertino Don Juan Tenorio, che viene infine punito e mandato all'inferno dalla Statua di un defunto (il Commendatore) da lui oltraggiata. Nella definizione del mito confluivano diversi motivi pagani – dai 'precetti' sulla seduzione enunciati nell'ovidiana *Ars amandi* alla diverse versioni di statue 'animate' proprie della mitologia greca¹ – e temi derivati dal folklore cristiano, come quello dell'estinto che sotto forma di spettro si vendica nel corso di un banchetto di un affronto subito e conduce a dannazione il suo aggressore. Attingendo sapientemente da tali materiali pre-cristiani e medioevali, Tirso de Molina riuscì a concepire un mito del tutto nuovo, costruito sui due temi complementari della vita gaudente e del banchetto 'funebre' e imperniato sulla teme-

¹ Basti pensare al mito di Pigmalione e ancora alla citazione aristotelica del «caso della statua di Miti in Argo, che uccise l'assassino di Miti, cadendogli addosso mentre la guardava» (in Aristotele, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti, Milano, Mondadori, 1974³, IX, 6, p. 35).

riaria trasgressione del protagonista, che dalla dimensione erotica si estende all'infrazione di una delle più radicate e ancestrali norme culturali qual'è quella del rispetto per i defunti: profanando il mondo dei morti il *Burlador* di Siviglia sfida le stesse leggi divine, sì da giustificare la sua eccezionale punizione, che – capovolgendo il valore simbolico di gesti rituali come il condividere il cibo e il darsi la mano² – lo trascina in quel regno degli inferi tanto esaltato dal tetro cristianesimo seicentesco. Ma il Don Giovanni di Tirso esibisce anche un gusto divertito per la mistificazione e la beffa, per l'avventura e il travestimento, e con il suo sfrenato vitalismo finisce con il trasformarsi in figura ammaliante nonostante le preoccupazioni moralistiche del suo autore, che nelle proprie opere teatrali perseguiva le finalità predicatorie richieste dallo spirito della Controriforma.

In un certo senso questa prima versione del mito di Don Giovanni finiva con lo svolgere quella funzione di luogo privilegiato di «ritorno del represso, socialmente istituzionalizzato»³ che dalla psicanalisi è stata riconosciuta alla letteratura: «*El Burlador* di Tirso, nonostante il suo connotato esemplificatore e predicatorio, riposa fermamente sul bisogno del pubblico, oberato dal rigorismo teologico del periodo, di poter comunicare con la propria *Ombra*, vederla recitare sul palcoscenico con le sue volubili ribellioni, per poi poterla sprofondare di nuovo nell'inconscio del sepolcro infernale; continuando ad aderire (dopo una serata eccitante e catartica) al rigore e al dogmatismo della teologia spagnola seicentesca»⁴.

Da questo primo testo teatrale di origine spagnola il mito si diffuse rapidamente in Italia grazie agli scenari della commedia dell'arte che ne piegarono la traiettoria in direzione umoristica e lazzesca, mettendone in ombra le originarie implicazioni religiose e dirottandola invece sul frenetico procedere dell'azione e sulle acrobazie della figura del servitore, al quale era assegnato anche il compito di 'pronunciare' il lungo catalogo delle donne conquistate dal padrone. L'accentuazione delle componenti fantastiche e barocche del mito non mancò di urtare spiriti illuministici come quello del Goldoni, impegnato in una

² «*Dame esa mano*» intima il Commendatore in Tirso de Molina: quasi letteralmente lo riecheggiano Molière («*Donnez-moi la main*») e Da Ponte («*Dammi la mano in pegno*»), ribadendo l'importanza centrale di questo gesto simbolico.

³ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973⁴, p. 26.

⁴ Angelica Forti-Lewis, *Maschere, libretti e libertini: il mito di Don Giovanni nel teatro europeo*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 210.

razionale regolamentazione del teatro comico che respingeva qualsiasi bizzarra inverosimiglianza: «Un secolo ora sarà per l'appunto che uscì dalla Spagna il Convitato di Pietra, commedia fortunatissima [...] la quale piena zeppa d'improprietà, d'inconvenienze com'era, e come vedesi tuttora da alcuni comici italiani rappresentare, fu in italiano tradotto da Giacinto Andrea Cicognini, fiorentino, ed anche da Onofrio Giliberto, napoletano, pochissima differenza essendovi tra queste due traduzioni. Non si è veduto mai sulle scene una continuazione d'applauso popolare per tanti anni ad una scenica rappresentazione, come a questa: lo che faceva gli stessi comici meravigliare, a segno che alcuni di essi, o per semplicità o per impostura, solevano dire che un patto tacito con il Demonio manteneva il concorso a codesta sciocca commedia»⁵.

A dispetto del fastidio di Goldoni gli scenari italiani passarono presto in Francia, dove la nostra commedia improvvisa conosceva proprio a metà del secolo uno straordinario successo. Nel 1657 un *Festin de Pierre* di Domenico Biancolelli, grande interprete della maschera di Arlecchino, riproponeva la versione farsesca realizzata dagli italiani e preparava la strada al capolavoro molièriano, quel *Don Juan, ou le festin de Pierre*, rappresentato nel 1665 al Palais Royal, che suscitò violente reazioni critiche tra i contemporanei. In consonanza con i dettami estetici del razionalismo classicista nella sua *pièce* Molière cercò di superare le componenti eccessivamente spettacolari della vicenda di Don Giovanni e si preoccupò di collocare le vicissitudini del libertino nel proprio inconfondibile universo comico, che consegnava attraverso il riso e l'ironia lo spettacolo di un mondo attraversato dalla follia e denunciava con intento morale i vizi della società francese del tempo. Il suo personaggio perdeva così la solarità dell'ascendente italiano per farsi eroe cupo e malinconico, una sorta di «peccatore filosofico e teologico»⁶ che sceglie razionalmente di

⁵ Cit. in Giovanni Macchia, *La scuola dei sentimenti*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1963, p. 142. Le traduzioni di Giacinto Andrea Cicognini e Onofrio Giliberto erano in realtà degli adattamenti e i loro scenari furono i primi a diffondere in Italia il mito di Don Giovanni, così come si era definito nel testo teatrale di Tirso de Molina. Da parte sua Goldoni mise in scena nel 1736 una commedia in cinque atti e in versi sciolti dal titolo *Don Giovanni Tenorio o il Dissoluto*, nella quale la vicenda del libertino veniva privata della dimensione soprannaturale e ricondotta a principi di verosimiglianza (Don Giovanni paga infine i suoi misfatti colpito da un fulmine), sicché smarriva del tutto le implicazioni religiose e trascendenti del mito.

⁶ Angelica Forti-Lewis, *Maschere* cit., p. 210.

ribellarsi alle regole sociali in un anelito alla libertà non privo di nobile grandezza. È a questo Don Giovanni che venne a richiamarsi la successiva letteratura libertina del Settecento, che trovò nel romanzo epistolare *Les liaisons dangereuses* di Choderlos de Laclos (1782) la sua più compiuta realizzazione: la perversione del libertino non si dà qui come esito di un'istintuale spinta al piacere, tutta risolta nell'immediatezza del godimento, ma come affermazione di una gelida visione filosofica e di un sottile quanto crudele gioco dell'intelligenza, volto alla corruzione morale della vittima ancor più che alla sua carnale seduzione.

E tuttavia non fu in questo filone letterario, marginale ed élitario, che il mito del Don Giovanni continuò a diffondersi nel XVIII secolo bensì nel suo terreno d'origine – quello teatrale – che adesso trovava nuove possibilità di realizzazione nella diffusione europea dell'opera in musica. Se nel 1713 Jean-François Le Tellier rappresentava al teatro popolare della Foire di Parigi un *Festin de Pierre* arricchito di numeri di canto e di danza e se nel 1761 al Burgtheater di Vienna veniva eseguito un 'colto' *Don Juan*, balletto-pantomima di Gluck con coreografie di Gasparo Angiolini⁷, fu tuttavia l'opera buffa italiana a costituire il luogo privilegiato di rappresentazione della vicenda di Don Giovanni, riproposta guardando non tanto alla versione di Molière ma alla tradizione ancora vitale della commedia dell'arte. Dal *Convitato di Pietra* di Vincenzo Righini su libretto di Filistri, dato a Praga e a Vienna nel 1777, al *Don Giovanni o sia il Convitato di Pietra* di Giuseppe Gazzaniga, su testo di Giovanni Bertati, rappresentato a Venezia per il Carnevale del 1787, si dispiega un'ampia teoria di spettacoli che conduce diritto al capolavoro di Da Ponte e di Mozart, cioè all'opera che avrebbe segnato una svolta epocale nella storia del mito.

2. Il «dissoluto punito» di Mozart e Da Ponte

La collaborazione di Mozart e da Ponte aveva avuto inizio con *Le nozze di Figaro* (1786), in cui le divertenti peripezie dell'originale commedia francese si traducono in un'ardua traiettoria morale e la

⁷ Il balletto suscitò grande emozione se si presta fede alla testimonianza del conte Zinzendorf, che lo definì uno spettacolo «nella sua tristezza lugubre, sconvolgente all'estremo» (cit. in Guido Davico Bonino, *Introduzione*, in *Storie di Don Giovanni*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 10).

folle journée immaginata da Beaumarchais – e mirabilmente predisposta alla musica dal librettista – assurge a simbolo dell'avventura umana, guardata al tempo stesso con indulgente *pietas* e con superiore ironia. Nelle *Nozze di Figaro* Mozart aveva sviluppato una drammaturgia affatto moderna, piegando la duttile struttura formale dell'opera buffa alla ricerca di un «realismo drammatico ottenuto con mezzi puramente musicali»⁸. Strumenti essenziali di tale ricerca erano da un lato il ricorso a un linguaggio strumentale di inedita densità e spessore, che Haydn e lo stesso Mozart avevano sviluppato nelle loro Sinfonie e che nelle *Nozze* viene posto al servizio della dinamica teatrale; e d'altra parte il potenziamento dei pezzi d'insieme, che il musicista salisburghese riuscì a trasformare in vere e proprie «vicende dei sentimenti», in vicissitudini di interiorità composite e sfaccettate disposte al mutamento nel confronto doloroso e vitale con le imprevedibili dinamiche del reale. Ne *Il dissoluto punito, o sia il Don Giovanni* Mozart andava oltre le conquiste delle *Nozze* poiché superava la rigida separazione dei generi propria dell'estetica settecentesca di stampo classicista con una shakespeariana commistione di tragico e di buffo di inimmaginabile potenza drammatica, che preannunciava la tormentata totalità del dramma romantico⁹.

Il sottotitolo di «dramma giocoso» non rende dunque giustizia alla problematicità di un itinerario teatrale che ha inizio con l'assassinio del Commendatore da parte di Don Giovanni e si chiude con la dannazione del protagonista: nella sua inevitabile incompiutezza, determinata dalla spinta di molteplici tensioni «interne» alla partitura, il *Don Giovanni* mozartiano si rivela opera ambigua e polisemica, «aperta» a infinite possibilità interpretative per il suo stesso statuto estetico, complesso e sfuggente. Tale statuto discende dalla stratificazione prospettica della vicenda drammatica, riverberata in una molteplicità piani teatrali che non appartiene al libretto ma è generata dalla scrittura musicale mozartiana, ricolma di visionarie anticipazioni lingu-

⁸ Paolo Gallarati, *Gluck e Mozart*, Torino, Einaudi, 1975², p. 84.

⁹ Grazie alla testimonianza diretta di Constanze Mozart, sappiamo che il musicista conosceva e ammirava le opere di Shakespeare che erano frequentemente messe in scena dalla compagnia di Emanuel Schikaneder (futuro librettista della *Zauberflöte*). In particolare nella scena finale del *Don Giovanni* si possono cogliere echi dell'*Amleto* e del *Machbeth* (si veda l'apparizione del fantasma di Banquo nel corso di un banchetto), ma più in generale rimanda al drammaturgo inglese l'irruzione nell'opera del soprannaturale come proiezione dei fantasmi della psiche.

stiche: basti pensare all'inquietante sovrapposizione di 'tempi' nella 'scena delle tre danze' del Finale primo, che con i suoi esiti poliritmici traduce il disordine apportato da Don Giovanni nelle vite di quanti incontra nel proprio cammino; o ancora alla terribile ingiunzione del Commendatore nella scena ultima dell'opera («Non si pasce di cibo mortale | chi si pasce di cibo celeste»), nella quale il sorprendente ricorso alla prima costellazione dodecafonica della storia della musica è volto a restituire la 'voce' soprannaturale dell'«uom di sasso», portatrice di una dimensione 'altra' rispetto a quella terrena.

Nel *Don Giovanni* Mozart approfondisce l'investigazione della dimensione psicologica già avviata nelle *Nozze di Figaro* e attraverso la musica illumina nei suoi personaggi insondabili abissi di profondità, giungendo a lambire l'inconscio. Ma proprio in forza di questi squarci verso gli aspetti più riposti della psiche, il tragico contrasto tra il protagonista e il Commendatore – su cui è costruita l'opera – viene traslato in una dimensione di astrazione che gli conferisce più complessi significati metafisici. Il loro scontro si configura come ideale conflitto di principi opposti e come tale è musicalmente rappresentato sin dalla sconvolgente *Overture*, con la drastica antinomia tra la tragica introduzione in Re minore, 'figura' musicale di un potere superiore e trascendente, e la seconda parte in Re maggiore, che ci consegna con il suo impetuoso dinamismo la straripante vitalità di Don Giovanni.

Il personaggio mozartiano manca infatti del lucido razionalismo del protagonista di Molière, come del credo filosofico del libertini settecenteschi, e la sua ricerca appare sollecitata dalla spinta ad un illimitato appagamento della forza vitale che ne determina il travolgente potere fascinatorio. Colse acutamente questo aspetto Søren Kierkegaard, che nel saggio *Enten-Eller* (scritto nel 1843) confrontava la figura di Don Giovanni con quella del Faust di Goethe, anch'egli incondizionato ammiratore del capolavoro del salisburghese¹⁰.

¹⁰ Un primo accostamento dei due miti era stato proposto da Christian Dietrich Grabbe nella sua *pièce* teatrale *Don Juan und Faust*, rappresentata a Detmold nel 1824. Nell'evocazione dei due modelli alternativi di tormentata grandezza romantica, Grabbe si richiamava non solo ai capolavori di Goethe e di Mozart ma anche al *Manfred* di Byron, che in verità si era confrontato anch'egli con la figura del libertino: nel poema in versi *Don Juan* (1818-1824), che è rimasto incompiuto e del quale ci restano sedici canti, il poeta inglese aveva delineato un eroe romantico dai riflessi fortemente autobiografici anche nella sua inappagata ricerca – attraverso il 'viaggio' – di un'impossibile tregua interiore.

Alla natura 'intellettuale' della scelta di dannazione di Faust il filosofo danese contrapponeva la sensualità di Don Giovanni, che considerava im-mediata e non generata dalla riflessione e perciò *al di qua* del peccato: «Il regno del Don Giovanni musicale è, nell'immaginazione kierkegaardiana, il regno della sensualità demoniaca nella sua totale indifferenza etica»¹¹. Ciò non toglie al personaggio di Mozart quella dimensione di insolente arroganza – nel suo sfrontato rifiuto di qualsiasi principio morale – che ricorda la colpa greca dell'*hybris*, della superba e prometeica ribellione agli dèi, e che nella concitata disputa finale con il Commendatore gli conferisce una levatura propria dell'eroe tragico.

Nel suo scagliarsi rovinosamente contro il libertino che rifiuta di pentirsi, il suo antagonista si impone come strenuo difensore della stabilità e dell'ordine costituito ed assume in tal modo «un ruolo paterno in senso culturale»: depositaria della legge e del potere del 'padre', questa figura emblematicamente si oppone «alla giovinezza e al cambiamento rappresentati dal figlio trasgressore»¹² e in tal modo viene anche riflettere la turbata condizione interiore del musicista, che proprio durante la composizione dell'opera – scritta tra il febbraio e l'ottobre del 1787 – 'elaborava' il lutto della morte del padre Leopold, avvenuta il 29 maggio di quel medesimo anno.

Ma la furia apocalittica del Commendatore è musicalmente investita da un gelido soffio di morte e dinanzi alla sua collera minacciosa la resistenza impavida di Don Giovanni finisce con il sollecitare nei suoi confronti un inarrestabile moto di partecipazione e di simpatia, che non cancella tuttavia il rigore del giudizio morale mozartiano. Tale giudizio non è rivolto alla libera espansione della dimensione erotica – che il musicista considerava costitutiva della condizione umana e alla quale ha dedicato nell'opera pagine di incantata trepi-

¹¹ Remo Cantoni, *Introduzione* in Sören Kierkegaard, *Don Giovanni*, Milano, Mondadori, 1981², p. 22. Con geniale intuizione il filosofo danese vedeva in tale sensualità l'incarnazione dell'essenza profonda della musica, intesa come «essenza dionisiaca» estranea a qualunque implicazione logica e morale: «Il significato della musica si afferma qui in tutto il suo valore – scriveva Kierkegaard parlando dell'opera mozartiana – e la musica si mostra in senso stretto come un'arte cristiana, o meglio come mezzo per esprimere ciò che il cristianesimo esclude da sé e così pone. In altre parole la musica è il demoniaco» (Sören Kierkegaard, *Don Giovanni* cit., p. 68).

¹² Loredana Lipperini, *Introduzione al Don Giovanni*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p.93.

dazione – quanto alla pietrificata rigidità dell'approccio alla vita di Don Giovanni, che nella sua spasmodica ricerca del piacere sceglie il sopruso e la violenza e rifiuta di evolversi nel confronto con l'altro perché è incapace di volgere lo sguardo alla propria desolata interiorità: «Quella di Don Giovanni non è dunque una condanna moralistica, ma la constatazione di uno smacco esistenziale. E se il protagonista ha senz'altro il fascino prometeico dell'uomo che non si piega, il suo atteggiamento non può condurre a quella pacificazione conquistata dai protagonisti delle *Nozze* e di *Così fan tutte*. La sconfitta di Don Giovanni appare tanto più dura in quanto Mozart riesce a comunicarci – in alcuni, miracolosi spiragli di senso – anche un misconosciuto bisogno di amore»¹³.

Opera affacciata sugli aspetti più oscuri e inquietanti della condizione umana, sulle più angosciose aporie della realtà, il *Don Giovanni* di Mozart – con il suo linguaggio musicale coraggiosamente teso al 'perturbante' – lascia l'ascoltatore alle prese con le sue irrisolte interrogazioni sul senso stesso dell'esistenza e presagisce l'eroe romantico e decadente al quale il mito sarebbe stato presto rivolto.

3. Verso il Novecento: da Hoffmann a Baudelaire

Risale al 1815 il racconto fantastico dedicato a Don Giovanni che E.T.A. Hoffmann inserì nei suoi *Phantasiestücke in Callots Manier* [Pezzi fantastici alla maniera di Callot] e che – prendendo le mosse proprio da una rappresentazione dell'opera mozartiana – costituisce la prima interpretazione romantica della figura del libertino. Questi diviene icona dell'artista maledetto, solitario e alienato, che è 'deviante' rispetto alla banalità e alla mediocrità della società borghese e consapevolmente volge la sua inappagata ansia metafisica all'infelicità e all'autodistruzione; mentre la sfaccettata figura di donna Anna – lace-

¹³ Lidia Bramani, *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano, Mondadori, 2005, p. 155. Nel suo recentissimo contributo la Bramani restituisce con straordinaria ricchezza di dati l'universo culturale di Mozart, attraverso un'accurata indagine sui testi contenuti nella sua biblioteca e l'attenta ricostruzione delle frequentazioni intellettuali del musicista, sviluppate soprattutto nell'ambito della nobiltà di fede massonica; suscita tuttavia perplessità la tesi – ribadita con convinzione dall'autrice – di una decisiva «incidenza alchemico-esoterica sullo strutturato universo letterario, etico ed estetico mozartiano, nel quale si inserisce coerentemente il trittico dapontiano» (*ivi*, p. 247).

rata in Mozart tra il turbamento e l'orrore – si trasforma in quella di una donna innamorata, che da Don Giovanni è trascinata nelle volute morbore dell'erotismo e ne viene irrimediabilmente consunta¹⁴.

L'immagine hoffmanniana del libertino, così lontana dall'impudente sfrontatezza del personaggio mozartiano, ritorna – più tormentata e umanizzata – nel protagonista del *Don Juan* (scritto nel 1844) di Nicolaus Lenau, uno dei più alti rappresentanti del Romanticismo tedesco, che poco dopo la composizione di questo poema drammatico sarebbe sprofondato nella follia. Impegnato in una scelta esistenziale di dissolutezza filosoficamente vissuta come «categoria dello spirito»¹⁵, volto all'effimera ricerca – nella suprema voluttà – dell'Assoluto, il personaggio di Lenau si misura con l'irrimediabile scorrere del tempo e conosce il declino fisico e la perdita della forza vitale, che lo fanno precipitare in un desolato *tedium vitae*. Il suo duello finale con don Pedro de Ulloa – figlio del Commendatore, che è atteso vanamente in un'ironica e già novecentesca disgregazione del mito – si conclude con un volontario quanto antieroico suicidio: dopo aver battuto il suo sfidante, Don Giovanni fa cadere la spada e accetta la morte, sconfitto dal proprio stesso desiderio di annientamento¹⁶.

Benché ispirato proprio a Lenau, ben diverso è il ritratto che di Don Giovanni ci dà Richard Strauss nel suo celebre poema sinfonico, composto nel 1887 ed eseguito nel 1889 alla Hofkappelle di Weimar con la direzione dell'autore. Nel suo *Don Juan* il musicista austriaco delinea l'energica figura del libertino con la proposizione di due impetuosi temi musicali che rappresentano lo sfrenato edonismo del personaggio; a questi temi se ne intrecciano altri dagli accenti appassionati e sentimentali, che Strauss riferisce a quell'archetipo della femminilità inattingibile al quale tende con romantica *Senhnsucht* il personaggio di Lenau. Questo materiale tematico è sviluppato sulla base del contrasto e dell'interazione tra i motivi di don Giovanni e i

¹⁴ Alla mediazione di Hoffmann si ispira tra l'altro il *Kamenij gost* [Convitato di pietra] di Alexandr Puškin, scritto nel 1830 e messo in musica nel 1872 da Dargomirskij in un'omonima opera completata da Rimskij-Korsakov dopo la morte dell'autore.

¹⁵ Giovanni Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1966.

¹⁶ Questa drammatica scena del poema di Lenau ha probabilmente suggerito a Stanley Kubrick la sequenza finale del duello nel suo *Barry Lindon*: un film dedicato anch'esso alla 'carriera di un libertino', con i suoi evidenti riferimenti figurativi alla serie hoghartiana del *The Rak'es Progress*.

motivi 'femminili', in una sapiente disposizione di tensioni e rilassamenti che rendono l'inesauribile rinnovarsi dell'ebbrezza erotica del protagonista e che si placano soltanto nella 'coda' finale, segnata da inquieti presagi di morte. Nel poema sinfonico di Strauss domina comunque un'esaltazione dello slancio vitale dall'enfatica e perentoria affermatività, che viene affidata alla seduzione sonora di una sontuosa e lussureggiante tavolozza orchestrale e che nel suo sostanziale ottimismo riecheggia la concezione nietzschiana del superuomo, esplicitamente richiamata dal compositore nel suo successivo *Also sprach Zarathustra* (1895).

Se lo straussiano *Don Juan* sembra riecheggiare l'interpretazione riduttiva del pensiero filosofico di Nietzsche, rapidamente divulgato nella cultura europea come estetizzante «utopia regressiva»¹⁷, ben più densa di suggestioni è l'evocazione della figura di Don Giovanni – e attraverso di essa della figura dell'artista decadente, ribelle e *déraciné* – compiuta da Charles Baudelaire in una lirica scritta nel 1843 e pubblicata nel 1857 nella raccolta poetica de *Les Fleurs du Mal*¹⁸. Il *Don Juan aux enfers* del poeta francese è rimembranza evidente del quadro di Delacroix che raffigura *Le naufrage de don Juan*, ma riecheggia anche il teatro di Molière con la presenza del servo Sganarello e del «sombre mendiant»: il mendicante che nella commedia seicentesca invano il libertino aveva cercato di indurre alla bestemmia e che qui con torvo atteggiamento vendicatore prende i remi del battello infernale. Lirica priva di colori, tutta schiacciata sulla tenebrosa oscurità degli inferi, *Don Juan aux enfers* ci rimanda i tratti alteri e sprezzanti del libertino fiero e impenitente raccontato da Mozart, illuminati da foschi riflessi danteschi «mentre da sovrano eroe del male contempla muto la fluente immagine del suo destino, impassibile alla dannazione»¹⁹:

¹⁷ Hugues Dufourt, *Musica, potere, scrittura*, Milano, Ricordi-LIM, 1997, p. 36.

¹⁸ Di Baudelaire è rimasto anche un progetto per un libretto d'opera sul mito di Don Giovanni, commissionato da Nestor Roqueplan e destinato alla musica di Meyerbeer. Titolato *La fin de Don Juan*, il breve testo in prosa ci restituisce un Don Giovanni «annoiato e malinconico», che contrappone il suo tedio esistenziale ai valori borghesi rappresentati dal servo (definito «personaggio freddo, ragionevole e volgare») e che viene a simboleggiare la stessa figura del poeta. *La fin de Don Juan* è stata pubblicata in Charles Baudelaire, *Œuvres*, Parigi, Gallimard, 1969; la traduzione italiana, di Chiara Bongiovanni, è in *Storie di Don Giovanni* cit., pp. 138-139.

¹⁹ Carlo Muscetta, *Introduzione*, in Charles Baudelaire, *I Fiori del Male*, a cura di Carlo Muscetta, Roma-Bari, Laterza, 1984, p. 358.

Tout droit à son armure, un grand homme de pierre
se tenait à la barre et coupait le flot noir;
mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
regardait le sillage et ne daignait rien voir²⁰.

4. *The Rak'es Progress* di Stravinskij e il 'teatro al quadrato' del Novecento

Mentre la figura di Don Giovanni diventava oggetto di studio della psicanalisi e dell'antropologia (dalle riflessioni di Otto Rank a quelle più recenti di Julia Kristeva), nel 1951 Igor Stravinskij proponeva una personale versione del mito, ormai lontana dai bagliori romantici e decadenti e risolta invece in una tragica parabola di spersonalizzazione e di impotenza. Il compositore si trovava ancora in quella fase della sua produzione che è stata definita 'neoclassica' per il dichiarato richiamo alla tradizione musicale, ripercorsa in tutta la sua estensione storica e geografica – dal Seicento francese di *Apollon Musagète* (1928) al Settecento italiano di *Pulcinella* (1919), dal jazz dell'*Ebony Concerto* (1944) alla scrittura dodecafonica del *Canticum sacrum* (1956). Al di là dell'apparente sguardo all'indietro, tale atteggiamento era del tutto privo di connotazioni storicistiche e si caratterizzava per una sostanziale negazione di quella linearità del processo storico che Schönberg e la seconda scuola di Vienna interpretavano al contrario in termini di rigido determinismo: era il concetto stesso di progresso a venire rifiutato dal musicista probabilmente anche per il condizionamento del movimento dell'«euroasismo», che nei primi decenni del Novecento aveva trovato successo a Parigi tra gli esuli russi bisognosi di difendere la propria identità linguistica e culturale e che spingeva Stravinskij a ricercare attraverso la musica una lontana ritualità, universale e atemporale, e a volgersi dunque alla dimensione archetipica del 'mito'.

La «concezione della storia come *permanenza*»²¹ trovò in Stravinskij la sua traduzione artistica nella pratica – di derivazione fiamminga ma largamente messa in atto in epoca barocca – della 'parodia'

²⁰ «Ritto nell'armatura, un gigante di pietra l sorreggendo la barra fendeva l'onda nera l ma chino sulla spada, e alla scia l'occhio intento, l'impassibile eroe sdegnava altro vedere»: in Charles Baudelaire, *I Fiori del Male* cit., traduzione di Carlo Muscetta, pp. 32-35.

²¹ André Boucourechliev, *Stravinskij*, Milano, Rusconi, 1984, p. 6.

intesa come ri-composizione, come prassi del 'comporre sopra' modelli già esistenti. Adottato in modo integrale e consapevole a partire dal balletto *Pulcinella*, in realtà l'atteggiamento parodistico di Stravinskij si era già manifestato nelle opere del cosiddetto periodo 'russo', rivelandosi retaggio di una ricca trama di riferimenti culturali che andavano dall'esperienza parigina dei *Ballets* di Diaghilev agli ironici recuperi del passato perseguiti da Satie. Né va trascurata l'affinità tra una tale idea della scrittura musicale e la concezione estetica promossa negli anni Venti dalla corrente teorica del formalismo russo rappresentata principalmente da Šklovskij, che spostava l'attenzione dal significato al significante, dai contenuti ai procedimenti linguistici e formali del testo artistico. In tale prospettiva la drammaturgia musicale stravinskiana non poteva che risolversi in un teatro non mimetico, che rinnega la gestualità e l'espressività romantiche e – denunciando l'irrimediabile frattura con i modelli stilistici presi a prestito dal passato – impone all'ascoltatore l'assunzione di una consapevole distanza 'critica'. Per questo Carl Dahlhaus è ricorso alla nozione brechtiana di «teatro epico» per definire le opere teatrali di Stravinskij e ha evidenziato le loro somiglianze con il teatro popolare, che «conosce da sempre, oltre al piacere dell'illusione, anche il suo contrario, il piacere di distruggere l'illusione, rendendo visibile il meccanismo»²².

La composizione del *The Rake's Progress* [La carriera di un libertino] fu sollecitata in Stravinskij dalla visione – nel 1947, al Chicago Art Institute – delle incisioni su rame della fortunata serie di tele dedicate alla «carriera di un libertino», che il pittore William Hogarth aveva realizzato con intenzioni di satira morale nei confronti della società borghese dell'Inghilterra settecentesca. Con la sua edificante successione di *tableaux* popolari la particolare configurazione della 'storia' hogarthiana ben si prestava alla drammaturgia stravinskiana, che si imperniava sul 'montaggio' piuttosto che sulla coerenza strutturale; e lo scrittore inglese Wystan Auden seppe adeguarsi alle intenzioni del compositore, concependo un testo di grande rigore formale ma del tutto privo di consequenzialità drammatica. L'ipotesi di affidare un violino al protagonista – avanzata inizialmente dal musicista e successivamente scartata dai due artisti – conferma il legame del *The Rake's Progress* con il giovanile apologo dell'*Histoire du soldat* (1918), con cui la più matura opera stravinskiana condivide il richiamo alla

²² Cfr. Carl Dahlhaus, *Il teatro epico di Igor Stravinskij* in *Stravinskij* (a cura di Gianfranco Vinay), Bologna, Il Mulino, 1992, p. 94.

tematica mefistofelica del *Faust* di Goethe assimilata all'icastica semplicità del teatro popolare. Non a caso Stravinskij definì *La carriera di un libertino* «moral fable» [favola morale] e concepì le 'esemplari' avventure del protagonista Tom Rakewell come vicenda paradigmatica di un fatale fallimento esistenziale dettato dal sinistro intervento del diavolo, che nelle vesti del maggiordomo Nick Shadow si gioca l'anima del padrone in una drammatica partita a carte. Se il libertino del *The Rake's Progress* compendia i due miti più ammirati dal Romanticismo, in verità ha ben poco del Faust goethiano come del Don Giovanni disegnato da Mozart: è piuttosto un anti-eroe del nostro tempo, che non si pone in dialettica sfida con il mondo né affronta filosoficamente la scommessa del male, ma si lascia travolgere dalla forza cieca e brutale del 'caso'. Privo di identità e di volere, collocato in una rete di relazioni che escludono la reciprocità della comunicazione (nei pezzi d'insieme ogni personaggio canta 'a parte'), Tom Rakewell si dà come irrisoria maschera del personaggio d'opera del passato, richiamato in una fissità tanto tipizzata quanto vacua.

Questa sorta di 'svuotamento' del dramma musicale della tradizione corrisponde alla natura 'di secondo grado' propria della musica stravinskiana, alla quale Auden fece di rimando corrispondere un testo non meno privo di citazioni e di calchi stilistici. In particolare Stravinskij costruì *The Rake's Progress* sul mozartiano *Così fan tutte* e vi innestò altri richiami musicali – da Bach all'opera ottocentesca – ma anche echi dalle proprie stesse opere, in un composito tessuto di riferimenti 'al quadrato' che nella sua ineccepibile ricercatezza lascia trapelare una sorta di cedimento della forza creativa: «*La carriera di un libertino*, nonostante la fattura impeccabile, l'equilibrio scenico e musicale, l'eleganza sicura della scrittura è un'opera di crisi. Questa impressione di *perdita di sé*, di assenza di un marchio personale che persino *Pulcinella* impone potentemente, lascia intuire – e in maniera quasi angosciata per l'ascoltatore – che il musicista si trovava, cosciente o no, in un 'punto morto', nonostante la sicurezza ostentata durante la composizione»²³. Lo stesso musicista diede implicitamente conferma dell'esaurimento della propria lunga stagione neoclassica, poiché dopo la composizione della *Carriera di un libertino* repentinamente si rivolse a quel linguaggio 'seriale' che Adorno nella *Philosophie der neuen Musik* [Filosofia della musica moderna] aveva presentato come radicalmente incompatibile con il comporre

²³ André Boucourechliev, *Stravinskij* cit., p. 285.

stravinskiano: con la morte di Schönberg (nel luglio del 1951) la scrittura dodecafonica diventava per Stravinskij materiale sedimentato ormai appartenente alla Storia e assumeva lo statuto di uno stile acquisito, disponibile ai procedimenti di parodia e di ricomposizione impiegati con le musiche del passato. Al di là delle reazioni stupefatte dei contemporanei il tempo ha fatto forse chiarezza sul tormentato percorso musicale del compositore russo; ma ancora oggi resta inalterato l'enigma del *The Rake's Progress*, opera avvincente quanto indecifrabile, o forse semplicemente 'fantasma' di un'opera.

5. *Es* di Aldo Clementi, tra psicanalisi e linguaggio della 'crisi'

Al mito di Don Giovanni è tornato il musicista di Catania Aldo Clementi con l'opera *Es*, rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia il 28 aprile 1981. Protagonista del dibattito linguistico ed epistemologico promosso a Darmstadt dall'avanguardia post-weberniana, Clementi è considerato con Bruno Maderna, Luigi Nono e Luciano Berio uno dei più alti rappresentanti della musica italiana del secondo dopoguerra. Dopo gli esordi strutturalisti, il musicista ha costruito un personale metodo compositivo profondamente condizionato dalle tecniche pittoriche praticate da diversi artisti coevi (da Perilli a Fautrier, da Dorazio a Escher) e ha dato un contributo rilevante al rinnovamento del teatro musicale sviluppando una concezione drammaturgica del tutto nuova, che presenta significative corrispondenze con il rifiuto della sintassi musicale tradizionale perseguito nelle partiture strumentali. Programmaticamente Clementi si propone di distruggere i nessi sintattici che collegano le varie componenti del 'testo' (o più precisamente dell' 'iper-testo') operistico, sì da produrre una destrutturazione della totalità dello spettacolo teatrale che si pone agli antipodi dell'ideale romantico e wagneriano di *Gesamtkunstwerk* [opera d'arte totale] e si appoggia sulla nozione di *collage*, appresa dalle arti figurative e intesa come 'libero montaggio' delle diverse sequenze del processo drammatico. Inoltre il musicista intende trasporre ai diversi materiali del proprio teatro (testo, gesti, 'effetti' visivi) i procedimenti contrappuntistici già adottati nella scrittura musicale: tutti questi materiali sono trattati sulla base di un principio di rotazione che è proprio del canone e che viene a sopprimere la percezione tradizionale del 'tempo' teatrale come successione teleologicamente 'ordinata' verso una finalità e una conclusione. Alla direzionalità del teatro tradizionale Clementi contrappone «l'idea di una struttura cir-

colare, di un percorso drammaturgico e concettuale chiuso su se stesso all'infinito»²⁴ allo scopo di realizzare una teatralità di natura visionaria, che egli stesso presenta come «un tipo nuovo di teatro musicale metafisico»²⁵.

Da questa concezione drammaturgica scaturisce *Es*, che costituisce la prima esperienza teatrale di Clementi ed è realizzata a partire da una commedia omonima di Nello Saito il cui titolo – di derivazione freudiana – allude alla dimensione magmatica e oscura dell'inconscio. L'opera è concepita come un ripensamento del mito di Don Giovanni, che tuttavia non appare mai in scena e – come indica Clementi nelle *Note per una messa in scena di Es*²⁶ – «deve essere simboleggiato da un'ombra, da una sagoma, da una figura proiettata; non in continuità ma via via sempre con maggior frequenza e in maniera sempre più greve e ossessiva». Figura puramente fantasmatica, nell'opera clementiana Don Giovanni appare proiezione dei desideri e dei sogni delle protagoniste, tre donne fragili e nevrotiche che disperatamente cercano di sottrarsi all'insensatezza delle loro esistenze, manifestata dalla vacua iterazione di gesti tanto vani quanto irriflessi: Clementi immagina infatti una perpetua caduta degli oggetti che costituiscono il quotidiano delle tre donne, la cui fatica inesausta nell'incessante riprenderli e riordinarli richiama per il compositore l'antico mito di Sisifo. L'assenza della figura 'titanica' Don Giovanni, lo svilimento prosastico delle 'immani' fatiche dell'eroe greco denunciano una impietosa dissoluzione del 'mito' e raddensano quei sentimenti di disgregazione e di perdita che scaturiscono dall'idea del tramonto di una civiltà e che si rivelano profondamente radicati nella concezione poetica di Clementi. Più che nello strutturalismo dominante presso i musicisti negli anni Sessanta, tale concezione ha le sue radici nel senso della 'crisi' che – anticipato dalle esperienze artistiche più avanzate del Romanticismo – è stato vissuto dalla grande cultura novecentesca della Decadenza e che il compositore ha ritrovato nei testi musicali, letterari, filosofici ai quali ha rivolto le proprie predilezioni (da Schubert a Brahms, da Hofmannsthal a Mann).

²⁴ A colloquio con Giorgio Marini, in *Carillon*, Milano, Teatro alla Scala, Stagione lirica 1997-98, programma di sala.

²⁵ Aldo Clementi, *A proposito della Serenata di Petrassi*, «Il Verri», V/1, 1961, pp. 91-96. 94.

²⁶ Aldo Clementi, *Note per una messa in scena di Es*, in *Es*, Venezia, Teatro La Fenice, Stagione lirica 1980-81, programma di sala.

Si comprende meglio allora il caleidoscopico gioco di specchi che Clementi mette in atto in *Es*, immaginando per ciascuna delle tre protagoniste due *alter ego* per un totale di nove figure femminili, che tendono a rifrangersi ulteriormente in infinite proiezioni e ombre riflesse in una emblematica lacerazione del reale che trova corrispondenza scenica nell'allucinata moltiplicazione degli spazi teatrali. Accanto all'immagine del 'doppio' anche quella complementare dell' 'automa' appare costitutiva della drammaturgia dell'opera: entrambe trovano la loro genesi dichiarata in una novella inclusa nei *Nachtstücke* [Racconti notturni] di Hoffmann, *Der Sandmann* [L'uomo della sabbia], nella quale compare l'inquietante figura di Olympia, una «bambola meccanica – la definisce Clementi – perfetta imitazione però di una vera donna»²⁷. Come Olympia, anche le protagoniste di *Es* (e i loro *Doppelgänger*) appaiono maschere della «totalità assente», luoghi di una identità dispersa da cui «la vita è stata sfrattata»²⁸: sono immaginate dal musicista come «relitti che galleggiano»²⁹ e diventano semplici congegni di un inesorabile «meccanismo musicale»³⁰ che produce un angosciante sentimento di straniamento, un perturbante senso di vertigine. Lo spettacolo teatrale è infatti ideato come congegno meccanico, come «una boîte à musique trasferita sul palcoscenico»³¹: nell'implacabile automatismo di questa «grande scatola musicale», i cui perfetti ingranaggi sono però corrosi dal tarlo dell'instabilità e dell'asimmetria, si riflette la tragica *Weltanschauung* dell'autore, il suo intransigente rifiuto di consolatorie «ipocrisie ottimistiche», la dolorosa consapevolezza «della dissoluzione del mondo, dell'inesorabile marcia verso l'annientamento (*Vernichtung*)»³².

La musica è vissuta dunque da Clementi con severo rigore intellettuale e morale e il lavoro compositivo è pensato come «attività gnoseologica»³³ e come lucida testimonianza del proprio tempo: «La modalità con la quale la musica diventa *filosofia coi suoni* – ha scritto

²⁷ *Ivi*.

²⁸ Claudio Magris, *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 1984, p. 4.

²⁹ *Noi, dinosauri della musica* (intervista ad Aldo Clementi), a cura di M. Passa, in «l'Unità», 10 aprile 1987.

³⁰ Aldo Clementi, *Ancora sul teatro musicale*, in «Musica/Realtà», 14, agosto 1984, pp. 157-161: 158.

³¹ *Intervista ad Aldo Clementi*, a cura di B. Passannanti, in «Archivio. Musiche del XX secolo», I, Palermo, CIMS, 1991, p. 73.

³² *Intervista ad Aldo Clementi*, a cura di G. Maselli, in «Archivio» cit., p. 132.

³³ *Intervista ad Aldo Clementi*, a cura di B. Passannanti cit., p. 68.

il musicista – è rispecchiamento della nostra epoca»³⁴. Nonostante la condivisione della adorniana ‘filosofia del negativo’, Clementi lascia tuttavia affiorare dalla sue fittissime trame contrappuntistiche varchi cantabili che raccolgono echi musicali del passato e che – senza nulla togliere all’inflessibilità della scrittura – dispiegano un sempre meno celato sentimento di nostalgia. Allo stesso modo nel teatro clementiano la sofferta riduzione dei personaggi a frantumate marionette, a luoghi del vuoto e dell’assenza, non impedisce che nell’ossessiva reiterazione contrappuntistica e nella schematica fissità del loro parlato e del loro canto e dei loro gesti e movimenti riaffiori prepotente l’umanità, irriducibile e – per il musicista – irrinunciabile.

6. *Il dissoluto assolto* di Azio Corgi e José Saramago

Un’ultima, recentissima rivisitazione del mito di Don Giovanni è costituita da *Il dissoluto assolto*, opera di teatro musicale commissionata ad Azio Corgi dal Teatro alla Scala di Milano nel 2003 e il cui testo letterario è stato concepito da José Saramago su una precisa sollecitazione del musicista³⁵.

L’incontro artistico tra il compositore e lo scrittore premio Nobel per la Letteratura risale alla fine degli anni Ottanta con l’opera *Blimunda*, derivata dal romanzo *Memorial do convento* e andata in scena in prima rappresentazione assoluta al Teatro Lirico di Milano il 20 maggio 1990. Da quella data il catalogo delle composizioni di Corgi ispirate alla produzione letteraria di Saramago si è arricchito di diversi altri lavori: una seconda opera, *Divara* (1993), ricavata dal cupo dramma *In nomine Dei*, le cantate *La morte di Lazzaro* (1995) e *Cruci-verba* (2001), che guardano al romanzo *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, il poema musicale ... *sotto l’ombra che il bambino solleva* (1999), composto a partire da una raccolta di poemi in prosa dal titolo “*O Ano de 1993*”. Nell’universo poetico di Saramago, ricolmo di disperazione filosofica ma anche di umanistica tensione all’utopia, Corgi ha visto riflesse le ragioni che stanno alla base della propria ricerca artistica: «Tu mi hai permesso di dire,

³⁴ *Intervista ad Aldo Clementi*, a cura di A Valori, in «Archivio» cit., p. 78.

³⁵ *Il dissoluto assolto* è andato in scena in prima assoluta al Teatro Nacional de Sao Carlos di Lisbona il 18 marzo del 2006. Il testo italiano di Saramago è stato pubblicato nella traduzione di Rita Desti dalla casa editrice Einaudi (José Saramago, *Il dissoluto assolto*, Torino, Einaudi, 2005).

attraverso la musica, ciò che io penso degli eventi del mondo» ha scritto a Saramago l'8 ottobre del 1998, dopo aver appreso la notizia del conferimento del premio Nobel allo scrittore portoghese. Ma anche per Saramago l'incontro con Corgi è stato importante, segnando profondamente la sua avventura esistenziale e letteraria: «L'arte, l'amicizia, la generosità di Azio Corgi hanno apportato al disegno della mia esistenza una ricchezza cui, da solo, io non sarei mai giunto – ha dichiarato lo scrittore nella prefazione al *Catalogo delle opere* del musicista pubblicato da Ricordi nel 1995 – Grazie ad Azio Corgi, l'ordito di parole che ho creato è divenuto musica, è divenuto canto»³⁶.

Destinato sin dalla sua concezione al teatro musicale, il testo de *Il dissoluto assolto* è stato scritto da Saramago nel corso di un serrato dialogo con il compositore, testimoniato da un fitto scambio epistolare che si è svolto tra il novembre del 2003 e l'ottobre del 2004³⁷. In linea con il suo atteggiamento di fondo nei confronti di tutte le 'verità' costituite, nel *Dissoluto assolto* lo scrittore portoghese si è proposto di 'riscrivere' il mito di Don Giovanni per metterne in discussione le versioni 'ufficiali' e per consegnare una nuova, e alternativa, visione del mondo. Così ha immaginato che Donna Anna e Donna Elvira decidano di vendicarsi del loro seduttore per condannarlo a un inferno tutto terreno, svincolato dalle valenze metafisiche che Mozart aveva proiettato sull'inesorabile condanna del dissoluto impenitente: le due donne sostituiscono il celebre catalogo di Leporello, emblematica testimonianza delle conquiste amorose di Don Giovanni, con un «libro» nel quale «non c'è scritto niente». L'intreccio dell'opera segue così un differente tracciato, il cui 'senso' è condensato nel «resumo» inviato da Saramago al compositore in una lettera del 2 marzo 2004:

³⁶ Sul rapporto artistico tra Saramago e Corgi cfr. Graziella Seminara, *The literary works of José Saramago in the musical theatre of Azio Corgi* in «Colóquio/ Letras», gennaio/giugno 1999, numero monografico dedicato a *José Saramago: o ano de 1998* in occasione del suo conseguimento del premio Nobel per la letteratura.

³⁷ Per la ricostruzione di quel dialogo cfr. Graziella Seminara, *Genesi di un libretto*, saggio commissionato dal Teatro alla Scala per la prima rappresentazione italiana dell'opera (Milano, 22 settembre 2006) e pubblicato in *Sancta Susanna, Il dissoluto assolto*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2006. Una traduzione portoghese del saggio, curata da Mário Vieira de Carvalho, è stata inserita in José Saramago, *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005.

La seule manière de “vaincre” Don Giovanni c’est de nier, contre toute vérité, ses victoires amoureuses: Don Giovanni est un menteur, il n’a pas séduit une seule femme dans toute sa vie. Et quand le pauvre Don Giovanni, pour se défendre, pour se justifier, ordonne à Leporello d’exhiber le fameux catalogue, on verra que toutes ses feuilles sont devenues blanches... Voilà donc notre Don Giovanni vaincu, humilié, méprisé. Le sarcasme tombe sur lui comme une masse, les bien-pensants ont triomphé. Mais...

Mais il y a quelqu’un qui arrive. C’est Zerlina, la jeune fille paysanne que Don Giovanni n’a pas eu le temps de séduire, elle vient pour remettre les choses de la vie à sa place, par sa propre volonté elle sera la séductrice... Ils se couchent, ils vont faire l’amour. La statue du Commendatore tombe en morceaux. Rideau³⁸.

Dinanzi alla trama ordita contro di lui da Donna Anna e Donna Elvira il Don Giovanni di Saramago si leva con orgoglio, proclamando la propria ribellione morale nei confronti del perbenismo conformistico e delle soffocanti costrizioni delle convenzioni sociali: «Tenemos delante una paradoja – scrive Saramago a Corghi il primo dicembre del 2003 – Don Giovanni, el sujeto immoral por excelencia, es un hombre fiel a su propia responsabilidad ética. Eso es lo que me gustaría que sobresaliera en el texto»³⁹. La laicizzazione dell’universo del *Don Giovanni*, la reintegrazione dei temi essenziali della responsabilità morale, della colpa e del castigo nell’orizzonte esistenziale dell’uomo vengono pertanto a costituire un nodo centrale della rivisitazione del mito proposta da Saramago, che al tempo stesso mette in atto una burlesca detronizzazione della figura del Commendatore raffigurato come mediocre rappresentante dei valori dominanti: nella sua imponente sembianza di «statua di bronzo» il terrificante perso-

³⁸ «Il solo modo di “castigare” Don Giovanni è negare, contro ogni evidenza, le sue vittorie amorose: Don Giovanni è un bugiardo, non ha sedotto una sola donna in tutta la sua vita. E quando il povero Don Giovanni, per difendersi, per giustificarsi, ordina a Leporello di esibire il famoso catalogo, si vedranno soltanto dei fogli bianchi... Ecco dunque il nostro Don Giovanni castigato, umiliato, disprezzato. Il sarcasmo gli cade addosso come un macigno, i benpensanti hanno trionfato. Ma... Ma vi è qualcuno che arriva. È Zerlina, la giovane contadina che Don Giovanni non ha ancora sedotto, che viene per rimettere tutto a posto, e per sua stessa volontà, sarà lei la seduttrice... Vanno a letto, faranno l’amore. La statua del Commendatore cade in pezzi. Sipario» (traduzione di Claudia Cardone).

³⁹ «Ci troviamo davanti ad un paradosso: Don Giovanni, soggetto immorale per eccellenza, è un uomo fedele alla sua stessa responsabilità etica. Questo è ciò che vorrei risaltasse nel testo» (traduzione di Rita Desti).

naggio mozartiano si rivela impotente a impartire la propria lezione morale e a punire con la maledizione il colpevole 'libertino'. Grande efficacia teatrale presenta in particolare nella prima scena dell'opera l'idea saramaghiana dei «fuochi fatui del Commendatore» (come li definisce Corghi), le fiamme che dovrebbero spalancare a Don Giovanni «le porte della dimora del Demonio» e che si rivelano clamorosamente insufficienti a scatenare gli escatologici terrori suscitati un tempo dal cristianesimo medioevale: «Esta cena – asserisce lo scrittore in una lettera del 29 marzo 2004 – retoma o confronto final entre o Comendador e Don Giovanni, quando este, na versão de Lorenzo da Ponte, é precipitado no inferno. Na nova versão, porém, não haverá nenhum inferno onde cair. Quando muito, uma pequena e ridícula chama que imediatamente se apagará...»⁴⁰. L'inferno evocato dal Commendatore è trasformato da Saramago in gioioso 'spauracchio comico'⁴¹, e il compositore lo restituisce musicalmente riprendendo – con un bachtiniano rovesciamento 'carnevalesco' – uno dei *topoi* più vietati della tradizione melodrammatica, l'impiego 'minaccioso' dei Timpani e della Lastra del Tuono per la raffigurazione sonora di eventi atmosferici 'paurosi'. La figura del libertino è resa invece da Corghi con il recupero di musiche della tradizione popolare dell'Emilia Romagna: la provenienza etnica dei due canti 'a la boara' che costituiscono il Tema di Don Giovanni si intreccia con la radice emiliana del compositore e con la sua condivisione di una perduta cultura contadina fondata sulla gioia della corporeità, sul godimento dei piaceri terreni, sullo spontaneo rifiuto di qualsiasi rifugio nella trascendenza. È una visione del mondo che umanisticamente rivendica la «nuova serietà audace, libera e umana»⁴² già celebrata da Corghi nel *Gargantua* (1984), prima esperienza teatrale del musicista ispirata al capolavoro di Rabelais.

Proprio il *Gargantua* costituisce l'antecedente stilistico del *Dissoluto assolto* in cui Corghi si discosta dai paesaggi tragici e devastati di *Blimunda* e di *Divara* e dalla loro sonorità livida, memore della

⁴⁰ «Questa scena riprende lo scontro finale tra il Commendatore e Don Giovanni, quando questi, nella versione di Lorenzo da Ponte, viene precipitato all'inferno. Nella nuova versione, però, non ci sarà nessun inferno dove cadere. Al massimo, una piccola e ridicola fiamma che si spegnerà immediatamente...» (traduzione di Rita Desti).

⁴¹ Cfr. Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979², p. 47.

⁴² Cfr. Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais* cit., p. 18.

lezione espressionista, e instaura un divertito gioco di rifrazioni e di rimandi con la partitura del *Don Giovanni* mozartiano, riproponendo ancora una volta quella riappropriazione 'critica' del passato musicale che caratterizza il suo modo di comporre. Inoltre il musicista conferma la natura 'epica' del suo teatro affidando a un «Coro maschile» – collocato in uno spazio 'immaginario' posto «visivamente fuori dallo spazio scenico» – le proprie intrusioni ironiche e dissacranti e le proprie personali riflessioni sullo svolgimento drammatico tracciato da Saramago. Questo Coro viene ad assumere nell'opera una fondamentale funzione drammaturgica, poiché si fa portavoce meta-testuale della posizione dell'autore e ne afferma la 'presenza estetica'; non a caso Corgi gli affida l'Intermezzo che precede la scena ultima de *Il dissoluto assolto* e che condensa il significato profondo dell'opera. Le 'invisibili' voci maschili vi cantano 'a cappella', senza sostegno strumentale, il Tema di Zerlina che, in forma di *berceuse*, sin dalla scena iniziale è impiegato come luminoso contraltare alla 'voce' del Commendatore e preannunciano la funzione liberatoria svolta nell'opera da questa radiosa figura femminile. La sua finale risoluzione di sedurre Don Giovanni segna il destino del libertino e ne determina una 'rinascita' simbolica, perché lo emancipa dall'immagine archetipica del 'conquistatore' e lo affranca dal peso del 'mito': esentato dal titolo nobiliare e divenuto soltanto «Giovanni», il protagonista è sollevato dall'icona sulla quale ha costruito la propria identità, può essere semplicemente se stesso e aprirsi ad un autentico rapporto d'amore.

La divertente parabola morale del *Dissoluto* rinnova così – con 'leggerezza' nuova – uno dei temi fondamentali della poetica di Corgi e Saramago, il sogno di una terra redenta dalla prepotente forza di trasformazione delle donne, dal loro 'disarmato' potere creativo: perché anche nel *Dissoluto assolto* spetta ad una donna il gesto finale che spalanca la dimensione della speranza e dell'utopia.

SIRIANA SGAVICCHIA

L'IDENTITÀ "PLURALE" E "IMPURA" DELLA SICILIA.
PENSIERO E CULTURA LETTERARIA
DELL'OTTOCENTO E DEL NOVECENTO

«Attraverso Verga, Capuana, De Roberto, Pirandello, Rosso di San Secondo, Borgese, Quasimodo, Vittorini, Brancati, fino a Bonaviri, Cattafi, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Bufalino e Consolo – classici italiani che sono insieme classici siciliani – si può fare buona parte della storia della letteratura italiana moderna e contemporanea». Sono le parole di Natale Tedesco, a cui si deve la direzione scientifica dell'ottavo volume della *Storia della Sicilia* (Editalia e Domenico Sanfilippo Editore, 2000), dedicato a *Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento*. L'affermazione non è di parte e, se a quelli elencati, si aggiungono almeno i nomi di D'Arrigo e di Pizzuto, punte di diamante della narrativa sperimentale del secondo Novecento, il quadro si presenta per ricchezza, vitalità, varietà e qualità delle testimonianze, davvero come un unicum nella "storia e geografia" della letteratura italiana. D'altronde, come ricorda ancora Tedesco nell'introduzione, se «il fenomeno della unitarietà e continuità della tradizione dei siciliani si attesta nella modernità nel suo maturo configurarsi a metà Ottocento», non si può non ricordare che dalla scuola poetica siciliana al Quattrocento di Beccadelli, Aurispa, Caloria, e dai letterati del Cinquecento come Arezzo, Bagolino, Veneziano, Caggio, Giuffredì ai lirici e autori di teatro del Seicento come Scipione Errico, Simone Rau, Tommaso Aversa, fino al Settecento di Meli e di Tempio, per citare solo gli esempi più noti, «si afferma una letteratura dei siciliani non solo inserita nella vita culturale della penisola, ma soprattutto legata alle correnti più vive delle letterature europee, spagnola e francese in particolare».

Dalla metà del diciannovesimo secolo, per tutto il Novecento e fino ai giorni nostri, la Sicilia si pone in maniera più netta al centro di un sistema di rapporti culturali, artistici e letterari in cui la sperimentazione dei codici espressivi e di genere, imponendosi molto oltre la «dimora isolana», va a collocarsi in una dimensione decisamente

cosmopolita. Tradizione e innovazione, «sicilitudine» e apertura verso il resto d'Italia e verso l'Europa, sono, dunque, i poli intorno ai quali si sviluppano le riflessioni degli studiosi che hanno contribuito a disegnare il percorso dell'ottavo volume della *Storia della Sicilia*. Sul taglio di questa iniziativa editoriale (inclusa in un progetto più ampio che comprende undici volumi di storia, cultura e arte siciliana dall'età antica fino alla contemporaneità, tra cui giova ricordare l'undicesimo volume curato da Natale Tedesco e dedicato alla *Sicilia dei viaggiatori*) viene da riflettere innanzitutto in termini di metodo della storiografia letteraria. Suonano quanto mai attuali in proposito le riflessioni di Carlo Dionisotti (*Geografia e storia della letteratura italiana*) intorno all'esigenza di comprendere e descrivere i fenomeni linguistici e letterari italiani in un'ottica storico-politico-geografica che individui come loro peculiarità la tensione sempre attiva fra differenziazione regionale e spinta unitaria. L'attenzione rivolta a ricostruire la storia letteraria italiana anche in relazione alle sue connotazioni spaziali e geografiche, oltre che temporali, sembra poi, in anni recentissimi, trovare sostegno anche negli orientamenti della fenomenologia. Fredric Jameson (*Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*) ha sostenuto, infatti, che la storia sociale e culturale, esposta nella contemporaneità al corto circuito globalità-frammentazione, richiede più che in passato di essere studiata servendosi di una «cartografia cognitiva», cioè di un sistema di conoscenza che implichi la rappresentazione, la raffigurazione spaziale e il concetto di «mappa».

Proprio come una mappa può essere, allora, letto e immaginato il tracciato dell'ottavo volume della *Storia della Sicilia* – il che implica anche un certo stimolo all'avventura e alla scoperta –. Si tratta di un viaggio guidato lungo le varie stazioni della letteratura siciliana dell'Ottocento e del Novecento: non soltanto gli autori più noti e i movimenti letterari di maggiore impatto, ma anche le strade meno conosciute e le voci eccentriche. Si fa la storia “delle provincie” (da Messina a Catania a Palermo, e così via) e la storia “della regione” ma sempre con il sostegno della visione scientifica d'insieme, senza provincialismi e senza regionalismo. I contributi critici affrontano con grande rigore problemi e figure della storia letteraria siciliana valorizzando sia la “microstoria” che l'esigenza di stabilire un canone; fornendo ritratti critici nuovi di autori poco noti e bilanci sui maggiori. Nel corso della trattazione, ricchissima di notizie, emerge un fitto panorama di fermenti culturali – l'attività di circoli culturali e di riviste –, e s'impongono figure di scrittori solo apparentemente periferiche e marginali. Viene inoltre messa in luce la vivacità e la pro-

duttività dei contatti e delle collaborazioni tra i siciliani e gli scrittori del resto d'Italia e d'Europa.

La partenza del discorso è il "Rinascimento siciliano". La riflessione teorica di Capuana (oltre che naturalmente la sua attività creativa), di cui scrive Antonio Palermo; la sperimentazione delle "maniere" e dei generi di Verga (dal feuilleton alle prove storico-patriottiche della narrativa giovanile, fino alla novellistica e al romanzo verista), analizzata da Fernando Gioviale; e il «realismo analitico e plurilinguistico» di De Roberto, di cui discute da Natale Tedesco, segnano l'iter attraverso cui la Sicilia, nella seconda metà del diciannovesimo secolo, assume un ruolo fondamentale per la diffusione in Italia del naturalismo francese e per l'elaborazione delle poetiche del verismo e del realismo, attuando da una parte la sprovincializzazione della cultura letteraria dell'isola e della penisola e contribuendo dall'altra parte alla definizione di una specifica identità siciliana nel panorama letterario non solo nazionale. Il "Rinascimento siciliano" si verifica, però, anche per il tramite di una serie di esperienze "Prima, durante e dopo il verismo", che se non emergono di consueto nelle storie letterarie, tuttavia possiedono grande rilevanza: è il caso degli studi tra folklore e antropologia delle *Parità* di Serafino Amabile Guastella o del realismo romantico della *Nana* di Emanuele Navarro o anche del dibattito sul naturalismo che si accende intorno alla rivista palermitana "Il Momento", diretta da Giuseppe Pipitone Federico.

Nella sezione dedicata a *Simbolismo e Futurismo. Le riviste, gli autori* l'attenzione è rivolta a ricostruire le tappe del contributo siciliano alla diffusione delle avanguardie in Italia. È questo un nodo molto importante per comprendere il dinamismo e l'anticonformismo che caratterizza in quegli anni la cultura isolana, pronta a mettere in discussione una solida tradizione – antica (il classicismo) e recente (il naturalismo e il verismo) – e a inserirsi con grande fervore d'intenti nel movimento di rinnovamento della letteratura e delle arti del Novecento. Il percorso storico-critico (Rosa Maria Monastra, Anna Maria Ruta, Natale Tedesco) rivela una intensa e prolungata partecipazione da parte degli intellettuali locali al programma del movimento di avanguardia di Marinetti – soprattutto attraverso le riviste essa si prolunga fino agli anni Trenta –, ma illustra anche le polemiche dei siciliani, che in più di un caso individuano direttive poetiche proprie, dissentendo con il Futurismo ortodosso soprattutto dopo la svolta paroliberalista del manifesto tecnico del 1912, nonché in seguito ai proclami interventisti di Marinetti.

La letteratura e la cultura siciliana dell'Ottocento e del Novecento

è raccontata, secondo il progetto di Tedesco, attraversando la storia dei generi – narrativa, poesia, teatro, scrittura critica e riflessione filosofica – e in questa direzione viene in evidenza l'interpretazione dei codici espressivi, delle costanti e delle varianti stilistiche e linguistiche, in un sistema dinamico che si muove tra tradizione e trasgressione anche all'interno dell'orizzonte più ampio della letteratura nazionale. Emergono figure di autori che si inseriscono di volta in volta all'interno delle grandi correnti artistiche e letterarie italiane e europee – naturalismo e verismo, espressionismo, surrealismo, neorealismo, sperimentalismo, neoavanguardia, postmoderno –, ma un filo sotterraneo sembra unificare anche esperienze apparentemente distanti grazie alla persistenza di una tradizione autoctona di stili (classicismo e barocco) e di temi (solarità e lutto, razionalismo e follia, mito e ironia).

In particolare quando si segue lo sviluppo della scrittura narrativa siciliana del Novecento, a cui è dedicata ampia trattazione nel volume, a testimonianza del contributo fondamentale che essa fornisce nel panorama della sperimentazione e dell'innovazione del genere in Italia, le scelte espressive dei singoli autori talvolta si illuminano a vicenda, come all'interno di una sorta di "genealogia geografica". L'opera di uno si richiama ad un'altra (e non solo a quelle degli autori del canone della letteratura italiana, ma spesso anche a quelle di minori e minimi conterranei che fungono da anelli di raccordo). Insomma si potrebbe pure seguire la via indicata da una intertestualità più o meno esplicita in un circuito di "influenze" che sta "dentro" e "fuori" l'isola.

La riflessione intorno ai *Prosatori del primo Novecento* è inaugurata da una rilettura dell'opera di Pirandello da parte di Gioviale, che prendendo a prestito le parole di Savinio, definisce lo scrittore di Girgenti un «traghetatore». Questa immagine rappresenta il rapporto tra il teatro come «luogo della metamorfosi e dell'inquietudine» e la narrativa come strumento che permette di dominare il testo, ma è anche il segnale di quel «crinale tra pura tradizione e radicale avanguardia» che fa di Pirandello «un uomo dell'Ottocento che traghetta se stesso e le sue creature nel furente caos del primo Novecento». Senza contare che il "traghetamento" può funzionare anche come metafora della comunicazione che si attua all'inizio del secolo tra l'isola, l'Italia e l'Europa, proprio nella riflessione teorica e nella pratica narrativa e teatrale di Pirandello. Un ruolo di ponte fra la Sicilia e l'Europa spetta anche a Rosso di San Secondo narratore, soprattutto laddove, attraverso i temi dell'eros e della morte – temi tradizionalmente già iscritti «nella mappa antropologica e culturale dell'isola» (Flora Di Legami) – fa dell'isola l'oggetto e il soggetto di

invenzioni narrative che si orientano sulle orme del futurismo e del surrealismo. Se, poi, ai primi del Novecento Giuseppe Antonio Borgese, tra saggistica e narrativa, segna la rinascita del romanzo in Italia in opposizione al frammentismo e al calligrafismo; *I mimi siciliani* di Francesco Lanza, più o meno negli stessi anni, mettono in scena la Sicilia come «regressione verso remoti archetipi pagani o addirittura animistici» (Antonio Di Grado), proprio in coincidenza con il recupero del primitivismo e dei linguaggi ancestrali e "selvaggi" dei movimenti d'avanguardia dai *fauves* al dadaismo, dall'espressionismo al cubismo.

Nell'ambito dell'exkursus dedicato alla narrativa, singolare è la ripartizione degli autori, a partire dagli anni Trenta fino ai giorni nostri, in sezioni che corrispondono alle loro aree geografiche di provenienza: *La narrativa della Sicilia orientale*, *La narrativa della Sicilia occidentale*, *Lo sperimentalismo messinese*, *L'invenzione critico-narrativa dell'area palermitana*. Si tratta in questo caso di una scelta che attraverso l'orientamento spaziale accomuna scritture e scrittori molto differenti tra di loro sotto il comune denominatore dell'appartenenza a differenti isole letterarie, linguistiche, culturali, storiche dell'atlante siciliano. Nel panorama della narrativa del versante orientale spiccano Brancati, Vittorini, Bonaviri, Mazzaglia, Bufalino. La Sicilia è sempre lo spazio chiave delle narrazioni di questi autori. In Vitaliano Brancati, come mostra Domenica Perrone, l'isola è lo specchio dell'Italia e della cultura italiana tra gli anni trenta e gli anni cinquanta. I racconti di Brancati, strutturati intorno al «gioco del malinteso», al paradosso e all'iperbole, scoprono la «vena malinconica e riflessiva» dell'autore e contemporaneamente sorprendono per la «rivelazione di un universo comico». Anche nel caso di Elio Vittorini, rileva ancora la Perrone, il tema del viaggio fa della Sicilia un luogo che sta sempre al centro delle narrazioni tra la fuga e il ritorno, come metafora esistenziale, come simbolo di un percorso memoriale e mitico e come slancio utopico e costruttivo. Mentre il caso di Giuseppe Bonaviri, a partire dal romanzo d'esordio *Il sarto della stradalunga*, segnala nella scelta della Sicilia come *omphalos* da cui genera il racconto, la ricerca di uno spazio creativo che è luogo geografico ma soprattutto sito dell'invenzione della scrittura e dunque «spazio prelinguistico» (Tedesco). Ancora nell'itinerario che segue la produzione narrativa della Sicilia orientale s'incontra Giuseppe Mazzaglia, narratore che, pur avendo ottenuto il consenso di critici autorevoli, non gode di popolarità presso i lettori né di grande attenzione presso gli studiosi. Esordiente negli anni Sessanta

(con *La dama selvatica*), la sua è da subito un'esperienza appartata che non si inserisce in una corrente o in una tendenza espressiva. Attento ai valori formali della scrittura, Mazzaglia fonda la ricerca narrativa sul rapporto tra verità e menzogna a partire dal tema dell'eros che emerge con accenti ora mitici ora grotteschi nella cornice di luce e ombre della Sicilia (Maria Di Giovanna). L'isola, questa volta come luogo di prigionia, è anche lo spazio del romanzo *La diceria dell'untore* di Gesualdo Bufalino, in cui il reale si trasforma in artificio della scrittura e in tessuto fittissimo di rimandi intertestuali e di deformazioni di gusto barocco.

Nel versante della *Narrativa della Sicilia occidentale*, partendo ancora dalla "localizzazione", si dà conto dei fondamentali sviluppi della scrittura di romanzi e di racconti dalla fine degli anni Cinquanta fino ai giorni nostri, mostrando le successive metamorfosi di quella che Tedesco nell'introduzione generale definisce la «doppia anima siciliana dimidiata tra regola ed eccezione, ordine e caos, tradizione ed eversione, equilibrio formale ed espressionismo». In quest'ottica si può rileggere oggi Tomasi di Lampedusa che nel *Gattopardo* fa esplodere dall'interno il sistema della narrazione tradizionale facendo posto ad una scrittura allusiva inserita a pieno titolo nell'orizzonte del grande romanzo novecentesco. Antonio Pizzuto sta sulla sponda opposta rispetto a Tomasi in termini di scelte espressive: a partire da *Signorina Rosina*, la sua scrittura si può apparentare al futurismo, anche al surrealismo, per «il suo frugar dappertutto mutando prospettiva, accostando rapidamente impervi pensieri sull'arte e farsesche battute di spirito, citazioni squisite a infantili giochi di parole, giudizi caldi e motivati a freddure e divagazioni» (Walter Pedullà). Dalla parte della sperimentazione delle forme narrative sta anche il neoespressionismo dei romanzi "burocratici" di Angelo Fiore. Mentre la scrittura di Leonardo Sciascia appare decisamente indirizzata verso la ricerca di un classico nitore, quando racconta le problematiche della storia e della cronaca siciliana adottando un modello di prosa sempre meno romanzesco nell'accezione tradizionale e «sempre più imperniato sulla sperimentazione d'una "terza via" tra narrativa e saggismo» (Di Grado). La varietà delle soluzioni espressive dell'area orientale della Sicilia trova poi in Carmelo Samonà (*Fratelli*) testimonianza della vitalità della tradizione dello stile del barocco, arricchita nel caso particolare grazie alle influenze del seicento spagnolo di Lope De Vega, Tirso de Molina, Pedro Calderón de la Barca. Si arriva fino ai giorni nostri con Andrea Camilleri, che si

avvicina a Sciascia per la preferenza rivolta al genere del giallo di ambientazione siciliana, ma che sceglie una strada eccentrica nello stile e nella lingua adottando un «pastiche mistilingue sapido e grottesco» (Di Grado).

La sezione dedicata allo sperimentalismo messinese collega la narrativa di Beniamino Joppolo, di Stefano D'Arrigo e di Vincenzo Consolo nella direzione di uno stile innovativo e trasgressivo rispetto ai codici della letteratura italiana e siciliana. Joppolo, come risulta dall'analisi della Perrone, accoglie modalità espressive e tematiche del surrealismo da una parte (si veda la raccolta di racconti *C'è sempre un piffero ossesso*); e dall'altra parte si nutre del gusto per la deformazione espressionista (*La giostra di Michele Civa* e *Un cane ucciso*). D'Arrigo, nel romanzo *Horcynus Orca*, racconta il moderno *nostos* di un pescatore siciliano dopo la fine della seconda guerra mondiale utilizzando un materiale di temi, di immagini e di parole che denotano l'origine siciliana e il legame con una tradizione da Verga a Pirandello a Vittorini, e che si prestano a costruire una grande invenzione linguistica e narrativa collocabile accanto alle maggiori prove narrative del Novecento, non solo italiano (Pedullà).

Natale Tedesco riflettendo sulla natura «non unitaria» della tradizione realistica della narrativa siciliana, che include elementi eterogenei appartenenti anche al versante dello sperimentalismo e della ricerca linguistica, discute il caso di Consolo, la cui scrittura «inquietata» incontra le sperimentazioni della neoavanguardia e il sistema espressivo di marca barocca, la prosa classicista e il romanzo «postmoderno».

Il quadro che rappresenta le tendenze della scrittura in prosa comprende anche una riflessione intorno alla produzione critico-narrativa dell'area palermitana: da autori come Michele Perreira e Gaetano Testa, legati al gruppo '63; alla scrittura tra giornalismo e letteratura di Gianni Riotta; all'"ossessione catastale" nei racconti di Roberto Alajmo; e al giallo siciliano di Santo Piazzese.

Anche l'itinerario dedicato alla storia del teatro siciliano parte dall'ultimo decennio dell'Ottocento e dall'opera dialettale di Giusti Sinopoli e di Martoglio e dalla ricerca drammaturgica di Verga, Capuana, De Roberto, per arrivare al *Teatro del Novecento* di Rosso di San Secondo di Pirandello, di Aniante, di Joppolo e poi di Brancati e di Sciascia. A proposito di Pirandello, Paolo Puppa parla di «teatro plurale», scandendo le fasi di un «percorso instabile» che, dalle opere dialettali degli anni 1910-15 al «salotto dialettico» del 1916-20 alla trilogia 1921-30 al teatro mitico, forzando i moduli di rappresentazio-

ne del naturalismo, rivolge lo sguardo al «palcoscenico sperimentale del tempo»: alla verve trasgressiva delle soirées futuriste, al surrealismo, al simbolismo, all'arte metafisica. Anche nel caso di Aniante, Rosso e Joppolo, Natale Tedesco indica come fondamentale il rapporto con le avanguardie europee e su questa base individua una «disposizione fantastica» comune ai tre autori: l'Addormentata di Rosso e l'enigmatica Gelsomino d'Arabia di Aniante sembrano allora molto vicine; così come si legano i motivi dell'isola mitica ne *Il ratto di Proserpina* di Rosso con l'approdo alle leggende cosmogoniche nella produzione teatrale che fa capo ai due atti di *Le acque* di Joppolo. I percorsi interni che possono seguirsi lungo il profilo dell'isola siciliana e di qui verso le altre letterature d'Italia e verso l'Europa sono molti e stimolanti. Si potrebbe per esempio prolungare il discorso oltre il teatro e pensare a una derivazione della madre-prostituta Ciccina Circé dell'*Horcynus Orca* di D'Arrigo dalle opere citate di Rosso e di Aniante, o anche collegare la simbologia archetipica delle acque dell'*Horcynus* a Joppolo.

Quando si approda al discorso sul genere della poesia non manca ovviamente una panoramica relativa all'esperienza dialettale tra Ottocento e Novecento (in cui spicca l'opera di Ignazio Buttitta). Mentre il capitolo sulla *Poesia del Novecento* include un excursus intorno alle ricerche poetiche del primo Novecento, a partire da Tito Marone – anello di raccordo tra la tradizione classicistica e le nuove poetiche del crepuscolarismo e del simbolismo francese – per arrivare allo stile “eterodosso” di Edoardo Cacciatore, che si muove nell'orizzonte dello sperimentalismo nutrendo la scrittura con la riflessione ermeneutica e filosofica.

Il centro della sezione dedicata alla lirica siciliana del Novecento è occupato da un capitolo su Salvatore Quasimodo. Si tratta di un bilancio critico sull'opera di un autore che negli ultimi anni sembra relegato ad una zona di ombra nel panorama degli studi di poesia contemporanea, o di cui si valorizza quasi esclusivamente l'opera di traduttore. Natale Tedesco conduce sul filo della polemica una “difesa” vivace e articolata di Quasimodo e, con argomentazioni che vogliono riportare il poeta siciliano sul piano di una più obiettiva valutazione, storicizza elementi anche contraddittori presenti nella sua scrittura e nella sua esperienza civile e intellettuale. Il richiamo è a riconsiderare il particolare sperimentalismo tra ermetismo e realismo di Quasimodo, con cui miti, sentimenti, ricordi (l'isola-donna, la solitudine, l'infanzia) e problematiche esistenziali (i temi dell'esilio, della libertà, della giustizia), colti nella cornice isolana, diventano oggetto di riflessione

ampia sulla storia italiana tra le due guerre, nonché anche termine di confronto attivo nell'attualità.

Così pure, nel caso di Lucio Piccolo, Tedesco si sofferma a valorizzare la ricchissima rete di interessi, suggestioni e influenze che agiscono nella scrittura: le letture del barocco spagnolo e la formazione musicale, il sodalizio epistolare con il poeta Yeats, l'amicizia con Tomasi di Lampedusa, Pizzuto, Sciascia, la cultura filosofica. Questo impasto di stili costruisce un tessuto poetico complesso che, tra suggestioni oniriche, atmosfere esoteriche e mitiche, lavora in Piccolo sull'alchimia del verso per rappresentare l'universo simbolico di una Sicilia ancestrale, luogo del «dormiveglia mediterraneo».

Tra le esperienze più interessanti della poesia siciliana del secondo Novecento, particolare attenzione viene rivolta a Angelo Maria Ripellino, ironico interprete della lezione delle avanguardie europee e del formalismo russo; a Armando Patti, ardito virtuoso della parola e eccentrico visionario; a Jolanda Insana, trasgressiva sperimentatrice della lingua tra comicità e arcaismo; a Maria Attanasio, scopritrice di metaforiche figurazioni geroglifiche tra eros e mente. Una testimonianza di scrittura poetica neoavanguardista, in anticipo sul Gruppo 63, è rappresentata dai testi di Roberto Di Marco, Michele Pemera e Gaetano Testa (*La scuola di Palermo*). Ma anche i rappresentanti di "L'antigruppo" rivendicano l'esigenza di un'autonomia sperimentativa dentro e fuori la tradizione culturale isolana.

Nuova è la scelta di dedicare all'interno della storia della letteratura e della cultura siciliana un capitolo a sé, molto vario di prospettive per altro, a *La ricerca al femminile dagli anni Cinquanta a oggi* (Donatella La Monaca, Rosa Maria Monastra). Il discorso sulla scrittura femminile è, infatti, l'occasione sia per proporre o riproporre l'opera di autrici importanti, talvolta poco note, sia per fornire testimonianza di una costante attenzione da parte delle donne siciliane a definire il proprio ruolo intellettuale e artistico con autonomia e originalità (il fantastico della narrativa di Teresa Carpinteri e il realismo di Laura Di Falco; l'invenzione surreale di Livia De Stefani e l'impegno femminista di Dacia Maraini; lo sperimentalismo "a mosaico" di Silvana La Spina, le manipolazioni barocche di Silvana Grasso e la produzione tra giornalismo e saggismo di Maria Rosa Cutrufelli).

Infine, occorre almeno da menzionare gli importanti capitoli dedicati a *La Critica letteraria* (Massimo Onofri e Emma Giammattei) e a *La ricerca filosofica dell'Ottocento e del Novecento* (Corrado Dollo), in cui vengono illustrati orientamenti, metodologie e strumenti per

l'interpretazione dei fenomeni letterari, e non solo, in una prospettiva che implica sempre la dinamica tra periferia e centro, il confronto e lo scambio dell'isola con l'Italia e con l'Europa per la costruzione di una specifica identità siciliana che in virtù delle «differenze» Natale Tedesco definisce «plurale» e «impura».

L'articolato percorso storico-letterario e culturale illustrato nel volume oliavo della *Storia della Sicilia* trova completamente e arricchimento nel volume undicesimo (anch'esso diretto e introdotto da Tedesco), che raccoglie testimonianze curiose e inconsuete di viaggiatori in Sicilia dal Seicento al Novecento, oltre che aggiornati apparati bibliografici relativi agli autori trattati nel volume oliavo. Il punto di vista "esterno", "straniero", offerto dai contributi inseriti ne *La Sicilia dei viaggiatori*, consente di verificare, proprio attraverso la parola e il giudizio di chi non è siciliano, alcuni elementi fondamentali dell'identità profonda dell'isola in relazione alle varie tipologie di viaggiatori che nel corso dei secoli, con differenti motivazioni, vi si sono recati (cfr. in proposito il denso saggio di Salvatore Russo che precede la sezione antologica).

Il sistema dinamico che, nella storia culturale italiana ed europea, fa della Sicilia un luogo e un *topos* della scrittura di viaggio ha la sua origine – come giustamente sottolinea l'introduzione – nella sua «multietnicità antropologica» e nel suo «eclettismo artistico». Ogni viaggiatore aderisce o reagisce, infatti, all'isola in relazione alle proprie origini e alla propria formazione. Nel XVII secolo A. J. de Rochefort apprezza gli spazi siciliani del barocco, in particolare Palermo; nel Settecento, in clima di restauri classicistici, J. H. von Riedesel, amico e corrispondente di Winckelmann, si sofferma sulle antichità siciliane e P. Brydone, nutrito di cultura illuministica, viene attratto, oltre che dai siti archeologici, dalle caratteristiche del paesaggio naturale (l'Etna soprattutto) e dai costumi del popolo (brillanti le pagine dedicate al *Banchetto agrigentino* e alla *Grande conversazione palermitana*). Le pagine di J.W. Goethe sulla Sicilia, scritte alla fine del XVIII secolo risultano, poi, esemplari per l'intensità narrativa, per l'efficacia documentaria e anche per i contrasti emozionali: lo scrittore tedesco ritiene il Monte Pellegrino il «più bel promontorio del mondo», ma non può che definire di «cattivo gusto», «stravagante», addirittura «folle» la statuaria del palazzo dei Gravina di Palagonia. Nell'Ottocento, da una parte il viaggio in Sicilia di G. de Maupassant assume i caratteri della rappresentazione mitico-leggendaria; dall'altra, per scrittori come R. Bazin, di G. Vuillier, la cultura isolana diviene l'occasione per indagini socioetnoantropologiche. Quando si

approda alle soglie del Novecento con i *Ricordi di un viaggio in Sicilia* di E. De Amicis (unico autore italiano incluso nell'antologia), la descrizione dell'isola è condotta con i toni dell'evocazione nostalgica e con uno stile che tende a interiorizzare l'esperienza del viaggio reale in funzione della scrittura, quasi a segnare il confine che unisce e separa la Sicilia dei viaggiatori dalla Sicilia della grande letteratura del nuovo secolo.

SALVATORE CLAUDIO SGROI

E GALEOTTO FU IL *DIZIONARIO*.
TOMMASEO LO COMPILÒ.
E PIRANDELLO LO COMPULSAVA.
(OVVERO *MUSAICO* 'MUSICO, MUSICALE' O 'POETICO'?
NEOFORMAZIONE O PRESTITO?)

1.0. Scarsa visibilità di *musaico* nella dizionaristica

Non sono molti invero i dizionari che registrano l'agg. *musaico*: una assenza in parte giustificata in prospettiva sincronica trattandosi di una voce documentata tra '300 e inizio '600, meno se si considera che si tratta di una voce dantesca, che ricorre, anche se non nella *Divina Commedia*, nel *Convivio* due volte: I, vii, 14 ("nulla cosa per legame *musaico* armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia") e IV, vi, 4 ("li poeti, che con l'arte *musaica* le loro parole hanno legate")¹.

Il termine ha attirato l'attenzione degli studiosi soprattutto per quanto riguarda il versante semantico, mentre l'indicazione dell'etimologia è stata inevitabilmente condizionata dalla previa interpretazione del significato.

1.1. Una proposta con alcune variazioni: dal significato modernizzato all'etimo sincronico

Se la voce manca nei correnti dizionari come Migliorini, Passerini Tosi, De Felice-Duro 1974 e 1993², Garzanti-Patota, *Disc*, Sabatini-Coletti, nel (pur onnicomprensivo) Zingarelli, in Gabrielli *illustrato*, in Devoto-Oli *illustrato*, appare invece in *Gradit* e in Devoto-Oli-Serianni-Trifone, con analogo significato modernizzato ed etimo sincronico con suffisso, quando specificato, incongruo.

Ovvero in *Gradit* *musaico* agg. è a) con marca diafasica: "*LE[tterario]*", b) con significato modernizzato: "che si riferisce alle Muse | estens., della poesia, poetico", c) con citazione dantesca "*nulla*

¹ Anche in *LIZ*⁴ (ed. critica dell'Ageno 1995) e in Niccoli (1971, ried. depauperata 2005).

cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra tra<n>smutare (Dante)", *d*) datazione trecentesca: 1304-08; *e*) etimo sincronico con suffisso incongruo: "Der. di *musa* con *-ico*", da cui in realtà *musico*².

In **Devoto-Oli-Serianni-Trifone** 2004 troviamo l'agg.: *a*) senza alcuna marca d'uso, con *b*) significato modernizzato: "Pertinente alle Muse in quanto simbolo di ispirazione o produzione poetica", *c*) nessuna citazione, *d*) datazione: "inizio sec. XIV", *e*) etimo sincronico senza esplicitazione del suffisso: "Der. di *Musa*".

Per quanto riguarda la vocabolaristica storica, nel Battaglia (con etimo sincronico), il supplemento di dati è costituito essenzialmente dalla esemplificazione d.o.c.

Batt. -XI 1981 indica per l'agg. *musaico*: *a*) la marca diacronica "Ant.", *b*) significato modernizzato "Che è proprio [...] alle Muse [...] poetico [...], *c-d*) 5 ess. d'autore con implicite datazioni, ovvero 4 usi linguistici: 1304-08 Dante *Convivio* ed. Busnelli-Vandelli 1954 I-vii-14 ("legame musaico"), I metà sec. XIV **Guido delle Colonne** *volgar.*, *Storia della guerra di Troia* I-5 ("li suoni mosaici")³, 1560 L. **Castelvetro** ("senza aiuto musaico"), 1623 T. **Stigliani** ("Negli orti entrai musaici"), e uno metalinguistico, la testimonianza dantesca av. 1936 [ovvero 1907] di L. Pirandello 1965² *Saggi* p. 310, ed *e*) un etimo sincronico senza esplicitazione del suffisso: "Deriv. di *musa*". In altri dizionari ancora, il significato modernizzato di *musaico* è privo di etimo in quanto implicitamente sincronico. Così in *Diz. Enc. It.* 1958 immutato in *LUI* 1971, in *DIR*, Gabrielli *scolastico*, De Mauro e nel *DEI*. Ovvero:

In *Diz. Enc. It.* 1958 (immutato in *LUI* 1971) *musaico* presenta: *a*) marca diacronica "ant." *b*) significato modernizzato "Delle Muse. e

² In De Mauro-Mancini il termine (senza significato né es.) riporta stessa marca, stessa datazione e uguale esplicito etimo sincronico e suffisso (*-ico*) incongruo.

³ Non è chiaro dalla sigla del Batt. se la citazione sia tratta dall'ed. di Napoli 1665 o da quella a cura di M. Dello Russo, Napoli 1868 (diverse da quelle citate in TB: cfr. più avanti nota 6). N. De Blasi 1980 e 2006 (che qui ringrazio) mi precisa che i due testi del 1665 e del 1868 pubblicano in realtà il volgarizzamento fiorentino di Filippo Ceffi risalente agli anni Venti del '300.

Il Batt.-XI 1981 nell'*Indice degli autori citati* riporta anche l'ed. moderna, apparsa successivamente, del *Libro de la destructione de Troia. Volgarizzamento napoletano trecentesco da Guido delle Colonne*, a cura di N. De Blasi, Roma 1986. Ma tutto lascia credere che l'es. (in realtà non genuino in quanto toscanizzato nell'800) sia ripreso direttamente dal TB-Campi, su cui v. più avanti nota 6.

quindi della poesia" ("agg.", oltre ad essere s.m., in realtà omonimo), c) es. d'autore "*nulla cosa, per legame m. armonizzata, si può de la sua loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia* (Dante)", e) etimo sincronico implicito.

In **DIR** si riprendono essenzialmente i dati del *Diz. Enc. it.*: a) marca diacronica "ant.", b) significato modernizzato "Relativo alle Muse" ("agg.", oltre ad essere s.m., in realtà omonimo), c) senza esempi, e) etimo sincronico implicito in quanto sublemma di *musa*.

In **Gabrielli scolastico** sotto *musaico*, preceduto da simbolo diacronico (†), si legge agg.: b) "Delle Muse, della poesia", senza ess., né etimologia.

In **De Mauro** si riprende tale e quale il lemma del *Gradit*, decurtato del solo etimo sincronico esplicito.

Nel **DEI-IV**, sotto il lemma *musaico*, si individua (accanto al s.m. 'mosaico', in realtà omonimo) l'"ant. (XIV sec. Dante) agg. che indica opera delle Muse cioè proprio della poesia, poetico", fornendo così: a) la marca diacronica, b) il significato modernizzato, c) in luogo di un es. una paternità, d) la datazione, mentre e) è omesso l'etimo in quanto implicitamente sincronico; si noterà peraltro che *musaico* non è collocato sotto il lemma *musa*.

Il **Petrocchi** (vol. II, 1891, rist. 1905) non manca di registrare nella sezione della "lingua fuori d'uso", sulla tacita scorta del TB (cfr. sotto § 1.3), l'agg. *musaico* col significato etimologico apparentemente modernizzato: "Da Musa (D. G. Giùd. Cr.)", quest'ultima sigla, pur assente nel siglario, valendo per Guido Giùdice delle Colonne *volgar*.

Anche **Fanfani** [1885] 1900 riprendendo tacitamente il TB (cfr. più avanti § 1.3) lemmatizza *musaico* senz'alcun etimo insieme col sintagma dantesco: "add. come Lavoro, *Arte musaica*, la Poesia" (con ulteriore significato di s.m. in realtà omonimo).

1.2. *Musaico*: con significato modernizzato ma con etimo diacronico

In altri dizionari, infine, invece la voce *musaico* è registrata a) con marca diacronica, b) con significato modernizzato, c) con es. d'autore, ma e) con etimo diacronico.

Così nel **VLI** di Duro 1989 si riprendono tutti i dati del *Diz. Enc. It.* con l'importante addendum di e) etimo diacronico "dal lat. mediev. *mosaicus*: v. [il] *mosaico*".

Seguono con qualche taglio il **VLI** il *Conciso-Simone* e *Treccani-Simone*: a) con marca diacronica: "ant.", b) con significato modernizzato: "Delle Muse, e quindi della poesia" [ma senza il sign. "2. s.m."]

omonimo del *VLI*], *c*) senza l'es. dantesco, *e*) con etimo diacronico: "dal lat. mediev. *musaicus*".

1.3. Il TB 1869 con una 'promettente' chiosa-glossa

Un posto a parte merita invece il **TB 1869** (vol. III p. I) che lemmatizza *musaico b*) con significato etimologico apparentemente modernizzato – e una preziosa chiosa "altri legge *Musico*" –, *c-d*) due ess. d'autore ed implicite datazioni: Dante (1304-08) e Guido Giudice delle Colonne *volgar*. (I metà sec. XIV), e *e*) un etimo sincronico senza esplicitazione del suffisso. Sub *musaico* preceduto da simbolo diacronico (†) si legge infatti: "Agg. Da MUSA. Come Lavoro, *Arte musaica*, La Poesia. (Fanf.) Dant. *Conv.* 64⁴. (C) E però sappia ciascuno, che nulla cosa, per legame musaico armonizzata, si può della sua loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta sua dolcezza, e armonia (altri legge *Musico*)⁵. [Camp.] Guid. G. A. [= Guido Giudice delle Colonne, *Volgarizzamento della storia della guerra di Troja*] 5. Foro attratti li suoni musaici ed altri suoni di stromenti molto dilettoni. [...]". [*recte*: foro attrate li suoni musayche e de altri suoni de stromienti multo delectuse", ed. critica 1986 p. 80]⁶.

A sua volta sub *musico* il TB chiarisce: "Agg. Aff. al lat. aureo *Musicus*. [...] Musicale", ripetendo due volte ora la glossa *musaico* al n. "6. [Camp.] † Per Appartenente alle Muse, e che gli antichi scrissero anche *Musaico*. *Art. am.* II. Avvegna che tu venga accompagnato dalle musiche scienze (*comitatus Musis*)" – e di pugno stesso del Tommaseo:

"[T.] † Dante. Parole con legame musico armonizzate (altri legge *Musaico*)".

Con tale chiosa TB innesta un circolo filologico-interpretativo

⁴ Tre sono le edizz. del *Convivio* utilizzate nel TB, come indicato nella Tavola dei testi (a p. 2000): quella del 1531 (Venezia), quella ("più spesso") del 1723 (Firenze) e quella del 1826 (Milano).

⁵ L'es. di Dante ritorna sotto il lemma *armonizzato*.

⁶ Il TB nelle "Abbreviature" cita due edizioni a stampa: Venezia 1481; Napoli, per Egidio Longo 1675 (diversi da quelli del Batt.: 1665 e 1868, cfr. supra nota 3), oltre a due "Testi a penna" di G. Deti e F. Redi. De Blasi 2006 mi precisa che l'ed. 1675 e i "testi a penna" riprendono il volgarizzamento fiorentino di Filippo Ceffi degli anni Venti del '300. Ma nessuno di questi testi sembra essere la fonte reale dell'es. in questione. Come è stato evidenziato dallo stesso De Blasi 1980, l'es. riportato dal Campi nel TB è in realtà un es. trecentesco volgarizzato in napoletano che il Campi ha ritenuto di dover toscanizzare, in omaggio a una certa concezione della filologia del tempo, qui come tutte le altre citazioni del testo in oggetto.

“virtuoso”!, che verrà attivato ed esplicitato da Pirandello 1907 e 1908: “*musaico* = *musico* = ‘musicale’ ” e quindi: “*musaico* = ‘musicale’ ” (cfr. più avanti § 2.3).

1.3.1. Il TB alla luce dell’edizione critica del *Convivio* (Ageno 1995)

Resterebbe da indagare quali siano gli autori “antichi” da cui il TB abbia ricavato la lezione-variante *musico* per *musaico*.

Delle due varianti del TB una trova conferma nell’edizione critica dell’Ageno (1995), la quale segnala (vol. 2, p. 292) per il luogo IV, vi, 4 (“arte musaica”) del *Convivio* la variante *arte musica* in cinque codici quattrocenteschi: Ott [= Vaticano Ottobononiano latino 3332, del 1462, vol. I* p. 31], Pn [= It. 536, sec. XV, vol. I* p. 38], R² [= Riccardiano 1043, del 1461, vol. I* p. 18], R³ [= Riccardiano 1044, sec. XV, vol. I* p. 19], Vg^a. [= Collezione privata del marchese Paolo Ginori Venturi, sec. XV, vol. I* p. 22].

Invece per il luogo I, vii, 14 (“legame musaico”) l’Ageno non conferma il TB segnalando (vol. 2, p. 30) una variante diversa da quella ‘ricordata’ dal TB, cioè la variante “muysaico” presente in due codici quattrocenteschi: L⁶ [= Laurenziano XC sup. 135, sec. XV, vol. I* p. 8] e Mc¹ [= Marciano It. X.26, sec. XV, vol. I* p. 26].

Ma ciò non ha diretta rilevanza per la ricostruzione dell’iter interpretativo di Pirandello. Può invece servire a spiegare come Tommaseo, muovendo da una variante particolarmente significativa realmente presente in un luogo del *Convivio* (IV, vi, 4), l’abbia poi estesa “a memoria” a un secondo luogo (I, vii, 14).

1.3.1.1. La fonte del *musaico* dantesco?

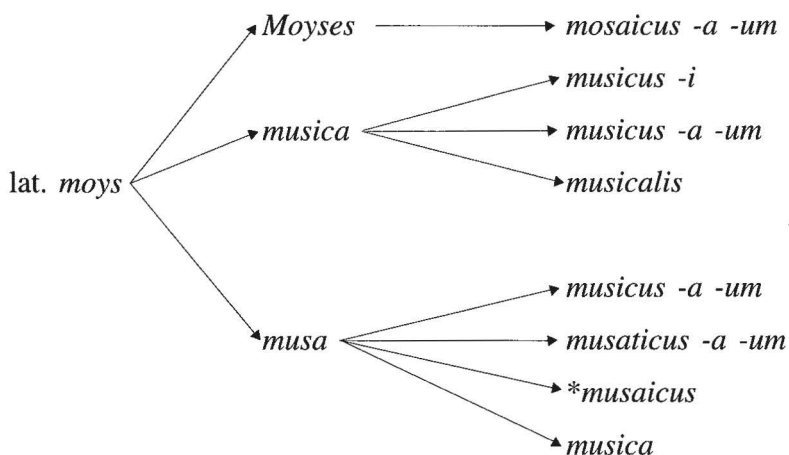
Rimane naturalmente il problema della fonte dantesca del *musaico* nel *Convivio*. Una possibile fonte avrebbe potuto essere Uguccione da Pisa con le sue *Derivationes* (1236 / ed. critica 2004), dove però non c’è l’agg. lat. *musaicus* ma l’agg. *mosaicus -a -um* che sembra peraltro agg. di relazione del nome proprio *Moyses*, col valore quindi ‘di Mosè’ e non già ‘di musa, di musica’ (p. 785). La trafila derivazionale proposta da Uguccione è infatti: “*Moys* grece, latine dicitur aqua. Unde *Moyses* [...]; et hinc *mosaicus -a -um*”. Da *moys* Uguccione ricava inoltre il s.f. *musica*, da cui anche il s.m. *musicus -i*, e l’agg. *musicus -a -um* con il sinonimo *musicalis -e*: “Item a *moys* hec *musica -ce*, de septem quedam ars de septem liberalibus [...]. Et inde hic *musicus -ci*, qui tractat de musica vel qui docet eam, et *musicus -a -um* et *musicalis -le* in eodem sensu”.

A *moys* Uguccione fa risalire poi *musa -e*, da cui deriva l’agg.

musicus -a -um ‘della musa’ e l’agg. *musaticus -a -um* (ma non già **musaicus*): “Item a moys hec *musa* e: muse sunt VIII. [...]”

Et a musa *musicus -a -um* et *musaticus -a -um*. item a musis [...] dicitur hec *musica -ce*, idest sapientia”.

Possiamo quindi così schematizzare le voci a ventaglio del paradigma su definito:



(La variante *musico* agg. nel *Convivio*, cfr. supra § 1.3 e più avanti § 2.3, ha invece una possibile fonte nelle *Derivationes*).

D'altra parte, se è vero che Dante cita due canzoni di Guido delle Colonne, la versione latina di quest'ultimo *Historia destructionis Troiae* databile tra il 1272 e il 1287 (rifacimento del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-More) (cfr. Marti rist. 2005) alla base del volgarizzamento napoletano del '300 in corrispondenza della resa in volgare napoletano “li suoni musayche” (cfr. supra § 1.3) e della resa in volgare fiorentino “suoni musaici” (cfr. più avanti § 2.3), ha il sintagma latino “musicos sonos” (citato in Mengaldo 1969 p. 33) e non già “*musaicos/*musaycos sonos”. Anche il tramite Guido delle Colonne traduttore latino è quindi da escludere come fonte del *musaico* dantesco. Il problema rimane perciò aperto.

1.4. Tabella lessicografica riassuntiva

Possiamo riassumere i dati lessicografici dei precedenti §§ nella seguente Tabella:

<i>mus/aico</i>	a) Marca diafasica (<i>lett.</i>), diacron. (<i>ant.</i>)	b) Sign.-1 'della Musa, musico, musicale', Sign.-2 'della poesia, poetico'	c) Citazione	d) Datazione	e) Etimo sincronico (neoform.)	f) Etimo diacronico (prestito)
GRADIT	"LE[<i>lterario</i>]"	(i) "che si riferisce alle Muse" [musicale?] (ii) "estens., della poesia, poetico"	"legame musaico" (Dante)	1304-08	"Der. di <i>musa</i> con -ico", da cui però <i>mus/ico</i>	
Devoto-Oli-Serianni-Trifone 2004	---	(ii) "Pertinente alle Muse in quanto simbolo di ispirazione o produzione poetica"	---	"inizio sec. XIV"	"Der. di <i>Musa</i> "	
Batt.-XI 1981	"Ant."	(ii) "Che è proprio [...] alle Muse [...]; poetico [...]"	(i) 1304-08 Dante <i>Convivio</i> : "legame musaico"; (ii) I metà sec. XIV Guido delle Colonne <i>volgar.</i> , <i>Storia della guerra di Troia</i> : "li suoni mosaici"; (iii) 1560 L. Castelvetro "senza aiuto musaico", (iv) 1623 T. Stigliani ("Negli orti entrari musaici"); (v) av. 1936 [1907] L. Pirandello ("")	1304-08, I metà sec. XIV, 1560, 1623, av. 1936 [1907]	"Deriv. di <i>musa</i> "	
Diz. Enc. It. 1958 = LUI 1971	"ant."	(ii) "Delle Muse, e quindi della poesia", (iii) s.m. [recte: omonimo]	"legame m." Dante		implicito (senza etimo)	

DIR	"ant."	(ii) "Relativo alle Muse" (iii) s.m. [recte: omonimo]	—		implicito (senza etimo), (sublemma di <i>musa</i>)	
Gabrielli <i>scol.</i>	"†"	b) "Delle Muse, della poesia"	—		implicito (senza etimo), (sublemma di <i>musaico</i>)	
De Mauro	"LE[<i>tterario</i>]"	(i) "che si riferisce alle Muse" [musicale?] (ii) "estens., della poesia, poetico"	"legame <i>musaico</i> " (Dante)	1304-08	implicito (senza etimo)	
DEI-IV	"ant."	(ii) "che indica opera delle Muse cioè proprio della poesia, poetico"	Dante	XIV sec.	implicito (senza etimo), (sublemma di <i>musaico</i> , e non di <i>musa</i>)	
Petrocchi 1891	"lingua fuori d'uso"		D. G. Giùd. Cr. [Guido Giudice delle Colonne <i>volgar</i> .]		"Da <i>Musa</i> "	
Fanfani [1885] 1900		"add. come Lavoro, <i>Arte musaica</i> , la Poesia"			—	
VLI-Duro 1989	"ant."	(ii) "Delle Muse e quindi della poesia" (iii) s.m. [recte: omonimo]	"legame m." Dante			"dal lat. mediev. <i>mosaicus</i> : v. [il] <i>mosaico</i> ".
Conciso = Treccani	"ant."	(ii) "Delle Muse, e quindi della poesia"	—			"dal lat. mediev. <i>musaicus</i> "
TB	†	(i) Come Lavoro, <i>Arte musaica</i> , La Poesia"; "legame <i>musaico</i> " (altri legge <i>Musico</i>); (ii) "li suoni <i>musaici</i> " [= "li suoni <i>musayche</i> "]	Dant. <i>Conv.</i> (altri legge <i>Musico</i>); (ii) Guid. G. A. [= Guido Giudice delle Colonne, <i>Volgarizzamento della storia della guerra di Troja</i>]		Agg. Da MUSA.	

TB <i>musico</i>		'musicale'	"dalle musiche scienze" "legame musico (altri legge <i>Musaico</i>)".			"Aff. al lat. aureo <i>Musicus</i> "
Migliorini	—					
Passerini Tosi	—					
De Felice-Duro 1974 e 1993 ²	—					
Garz.-Pat.	—					
<i>Disc.</i> Sab.-Col.	—					
Zing.	—					
Gabrielli <i>ill.</i>	—					
Devoto-Oli <i>ill.</i>	—					

2.1. *Musaico*: dall'analisi strutturale (*musa/ico* o *mus/aico*?) all'etimo (sincronico: *mus/aico* o diacronico: dal lat. mediev. *musaicus*?)

Che l'eventuale etimo (sincronico) di *musaico* – coincidente con l'analisi strutturale del termine – possa essere quello proposto in *Gradit* e De Mauro-Mancini (i soli peraltro a indicarlo in maniera esplicita), cioè "der. di *musa* con *-ico*", non è sostenibile sotto il profilo morfologico, perché si sarebbe dovuto avere *mus/ico* agg., con cancellazione cioè obbligatoria della vocale finale della base dinanzi a suffisso iniziante per vocale⁷.

La sola analisi strutturale possibile, trasparente (o motivata), è invece $[[musa]_n + -aico]_{\text{Agg.}}$, cioè che individua il morfo *-aico*. E' opportuno, a questo punto, analizzare i derivati in *-aico*, al fine di accertare la sua eventuale produttività in neoformazioni, o la sua esclusiva (o pressoché esclusiva) presenza in prestiti e quindi la sua improduttività. Il che consentirà poi di ipotizzare per il trecentesco *mus/aico* agg. un etimo sincronico o uno diacronico. Nonché il rapporto di *-aico* rispetto a *-ico* e il loro reciproco statuto: allomorfi/varianti di uno stesso morfema, o morfemi diversi?⁸

⁷ Cfr. per es. Scalise 1994 § 6.2.1, e 1995¹, 2001² p. 478.

⁸ In *Gradit*, De Mauro e De Mauro-Mancini, i dizionari decisamente più attenti

L'analisi dei circa 30 agg. in *-aico*⁹ (deonomastici: geografici: *aram/aico*, *ciren/aico*, *rom/aico*, *teb/aico*, *volt/aico*² ling., — personali: *giud/aico*, *mitr/aico*, *mos/aico* 'di Mosé' (cfr. sotto § 2.1.1), *panaten/aico*, *volt/aico*¹ elettr., — nomi di popolo: *cald/aico*, *inc/aico*, con basi nominali comuni: *algebr/aico*, *imen/aico*, *lam/aico*, *pros/aico*; — inoltre: *alc/aico*, *spond/aico* — deaggettivali: *ebr/aico*, *faris/aico*; con confissi: *apotrop/aico*, *arc/aico*; e — gli ambivalenti: *pirena/aico* > *piren/aico*, *tirt/aico* > *tirt/aico*, *tolema/aico* > *tolem/aico*, *mandal/aico* > *mand/aico*, *troc/aico* > *troc/aico*) — dimostra che si tratta di prestiti per lo più ampiamente riconosciuti (ne abbiamo segnalati di nuovi 6: *algebr/aico*, *apotrop/aico*, *aram/aico*, *inc/aico*, *lam/aico*, *volt/aico*² ling.). Il suffisso *-aico* è quindi improduttivo, mancando di fatto neoformazioni (le uniche: il defunto cinquecentesco occasionalismo *epicur/aico* e tre rare voci otto/novecentesche: *amor/aico* 1895, *canan/aico* 1955, *cav/aico* / *kav/aico* 1957), ovvero 23/27 derivati in *-aico*, cioè l'85,5%, sono prestiti.

Il suffisso *-aico* è inoltre allomorfo rispetto a *-ico*, in quanto condizionato lessicalmente (cioè presente solo in prestiti) senza che si riscontrino nel contempo coppie minime (il defunto *algebr/aico* 1675 e il corrente *algebr/aico* dal 1843, non implicando alcuna opposizione semantica) non diversamente dalla coppia semi-minima (*epicur/aico* 1582 e il bacchelliano *epicure/aico* 1957: i due occasionalismi appartenendo peraltro a fasi linguistiche lontane tra di loro).

Il nostro *mus/aico* all'interno di questo paradigma derivazionale molto difficilmente potrebbe quindi costituire una neoformazione. In prospettiva strutturale occorre piuttosto ipotizzare un etimo diacronico latino, che è in realtà documentato, lat. mediev. *musaicus*, anche se con due sole occorrenze, da Svennung 1943 che rinvia al Du Cange e a Baxter-Johnson, opportunamente riportato alla luce da Mengaldo

nell'analisi dei morfemi derivazionali (ne registrano oltre 260), c'è *-ico*, ma non il morfo *-aico*. Né va diversamente con il *Disc*, Sabatini-Coletti, Zingarelli. Anche i trattati sulla formazione delle parole si occupano di *-ico* (Rohlf § 1054, Tekavčić 1972¹ §§ 1572-1573; 1980² §§ 1033-1036; Dardano pp. 76, 79; Grossmann-Rainer 2004 *ad indicem*; *LEI*, fasc. 35°, vol. III, 1991 p. 329, Tollemache 1978, pp. 466-67) ma ignorano *-aico*, con la importante eccezione di Grossmann-Rainer 2004, in due luoghi (Rainer 2004 p. 408 e soprattutto Seidl 2004 p. 416). *Gradit*, De Mauro-Mancini (e De Mauro) accennano in alcuni casi al "segmento *-aico* di *aramaico*, *cirenaico*, *giudaico*" (cfr. i lemmi *amor/aico*, *canan/aico*, *epicur/aico*, *mand/aico*).

⁹ Indichiamo qui i dati pertinenti in funzione del problema lessicale costituito da *mus/aico* (cfr. Sgroi, in corso di st.).

1969 e in parte dal *DELI* (cfr. più avanti § 2.2). Il lat. mediev. *mosaicus* è anche, come si è sopra notato (§ 1.2), correttamente indicato nel *VLI* di A. Duro e quindi nel *Conciso-Simone* e in *Treccani-Simone*.

2.1.1. *Mos/aico*¹ agg. e *Mos/aismo*: etimi sincronici strutturalmente impossibili

Anche il paronimo *mos/aico*¹ agg. ‘di Mosè, relativo a Mosè’ (“legge mosaica” av. 1342 D. Cavalca: Batt. e *DELI*) con la variante *mois/aico* (“lege moisaica” Iacopone, 1306: Batt.-X 1978 e *DELI*), illustra ulteriormente come – per ragioni prettamente morfologiche – esso non può avere (al pari di *mus/aico*¹) un etimo sincronico con *-ico* “der. di Mosè”, come indicato per es. in Devoto: “da *Mosè* [...]” o in Migliorini-Duro: “Der. del nome di Mosè”: da cui **mose/ico*”, e neppure con *-aico*: da cui **mose/aico*, senza cancellazione della vocale tonica della base *Mosè*¹⁰. Il derivato *mos/aico* agg. ha cioè senz’altro un etimo diacronico: “dal lat. tardo *Mosaicus*, variante di *Moysaicus*” (come, questa volta, indicato da alcuni lessicografi: Duro, *Conciso-Simone*, *Treccani-Simone*; – Palazzi-Folena *et alii*, *Gradit*, De Mauro-Mancini, De Mauro: tutti e quattro con la data 1306¹¹, – *Disc*, Sabatini-Coletti: sec. XIV; *DELI*)¹².

Non diversamente il derivato *mos/aismo* s.m. ‘s.m. bibl. ‘complesso delle dottrine e delle leggi morali e religiose del popolo ebraico che ha per fondamento i libri del Pentateuco, attribuiti a Mosè’, av. 1852 V. Gioberti (Batt.-X 1978; che aggiunge anche av. 1872 G. Mazzini, av. 1909 A. Oriani)¹³, non può avere un etimo sincronico “der. da *Mosè* con *-ismo*”, da cui **moseismo*, come invece è ripetuto all’unisono nella lessicografia con variazioni secondarie:

¹⁰ Cfr. supra n. 4 (Scalise).

¹¹ La lessicografia corrente trascurando pressoché sistematicamente (purtroppo) le varianti data la forma più moderna *mosaico* 1306 con l’anno cioè della forma più antica (lo Zing. pre-data ulteriormente *mosaico* con un “av. 1306”: cfr. nota seguente).

¹² *mosaico* agg. ‘relativo a Mosè’ è invece registrato senza etimo, ovvero con implicito (erroneo) etimo sincronico in *DEI* agg. lemma autonomo, predatato al “XIII sec.”; Batt., Migliorini, Passerini Tosi, Gabrielli *scolastico*, Zing. (predatato: av. 1306), in Dardano, *DIR*, Garzanti-Patota; Devoto-Oli-Serianni-Trifone: sec. XIV.

Erroneamente anche per il fr. *mosaïque* (1521) Robert 1992 ried. 2000 indica un esplicito etimo sincronico: “est tiré du nom de Moïse”, da cui **moïsiue*. Invece nel *Grand Robert* 1985 l’agg. *mosaïque*, retrodatato al 1505, presenta un etimo diacronico dal “lat. mod. *mosaicus*”.

¹³ Il derivato *mosaismo* manca in *DELI*, Devoto, Passerini Tosi, e nella *LIZ*.

(i.a) Batt.-X 1978: “Deriv. dal patriarca biblico *Mosè*”; idem Palazzi-Folena *et alii*: “dal n. proprio *Mosè*, patriarca biblico”, a.[nte] 1852; Devoto-Oli-Serianni-Trifone: “Der. del nome di *Mosè*”, “prima del 1852”; Migliorini-Duro: “Der. del nome di *Mosè*”;

(i.b) *DEI* lemma autonomo m. ‘dottrina *mosaica*’ a. 1869, con implicito etimo sincronico; idem in *DIR*, Gabrielli *scolastico*;

(ii) Dardano: “Der. di *mosaico* [agg. ‘di *Mosè*’]”, da cui *mosaic/ismo*; idem Garzanti-Patota: “Deriv. di *mosaico* [agg. ‘di *Mosè*’]”;

(iii) *Disc*, Sabatini-Coletti: “Der. di *mosa(ico)* con *-ismo*, a.[nno?] o avanti?” 1852”;

(iv) Gradit, De Mauro, De Mauro-Mancini con etimo ibridato: “der. di *Mosè*, v. anche ²*mosaico*, con *-ismo*”.

Né può ipotizzarsi un etimo sincronico di *Mosé* con *-aismo*, da cui **mose/aismo*, dovendo anche in questo caso agire la regola di conservazione della vocale tonica della base.

Non rimane cioè che ipotizzare una base latina medievale/moderna: *mosaismo* < lat. mediev. *mosaismus*. Lo stesso etimo è peraltro fornito nell’*OED* per l’inglese *Mosaism* “ad. mod.L. *Mosaismus*” attestato nel 1845 e nel 1882¹⁴.

Peraltro il più regolare *mosaic/ismo* s.m. ‘mosaismo’ è documentato in Batt.-X con un es. di G. Massaia 1885-89: “[...] l’Abissinia non ebbe mai un’epoca fiorente né di mosaicismo né di cristianesimo”, con etimo sincronico “Deriv. di *mosaico*¹, col suff. *-ismo*, che indica una dottrina, un movimento”¹⁵.

2.2. Accezione semantica (etimologica) di *mus/aico*: da Mengaldo 1969 a Pirandello 1907, 1908

Quanto al significato di *musaico* ‘relativo alla musa, alla poesia, e quindi poetico’ riportato da pressoché tutta la lessicografia (cfr. supra §§ 1.1, 1.2) con una significativa eccezione (§ 1.3), l’accezione pertinente, come è stato con vigore sostenuto da Mengaldo 1969, è in realtà quella di ‘musicale’, conforme a quella etimologica del lat. mediev. *musaicus*; strutturalmente la base è sì *musa* ma nel significato di ‘canto, musica’ non di ‘dea della poesia, poesia’, dal lat. *musa* con equal significato di ‘canto, musica’.

Tale accezione, latente, per così dire, in TB 1869 (cfr. supra § 1.3), prima che da Mengaldo 1969, era stata chiarita in occasione di una

¹⁴ Invece per il fr. *mosaïsme*, datato 1845, il *Grand Robert* propone un etimo sincronico: “de 3. *mosaïque* [adj., 1505]”.

¹⁵ La voce manca in tutti gli altri dizionari, e nella *LIZ*.

polemica da L. **Pirandello** in due suoi interventi del **1907 e 1908** (cfr. più avanti § 2.3), entrambi rist. nel suo volume *Arte e scienza* del 1908 e poi nella rist. dei *Saggi* a cura di M. Lo Vecchio-Musti del 1960¹, 1965², 1975³, 1977⁴, 1993⁵ (sfuggiti a Mengaldo 1969) e giustamente tirati in ballo da G. Da Pozzo 1977. La citazione di Pirandello 1907 rist. 1965² era stata ripresa in Batt.-XI 1981 come es. metalinguistico ma senza che ne fosse colta la novità interpretativa (cfr. supra § 1.1).

Questi due importanti studi (Mengaldo 1969 e Da Pozzo 1977) sono ricordati anche in *DELI* 1983 e ried. 2000¹⁶, ma i dati non sono stati lì adeguatamente presentati. Il *DELI* 1983 e 2000 sub *mosaico* s.m. (non sotto *musa* ‘canto, musica’ dove andava in realtà inserito, pur essendo stata tale accezione omessa) fa infatti cenno a “una particolare valenza (‘musicale’) di *musaico* agg. in Dante” rinviando a Mengaldo 1969 e a Da Pozzo 1977, ma sulla scorta di Svennung 1941 riassunto da Migliorini 1943 riportato dal *DELI*, l’agg. it. è collegato in maniera non del tutto perspicua all’agg. lat. *musaicus* “variante tarda”, mentre è tenuto distinto da “I suoni *musaici* citati dallo Svennung [1941]” che “non rispecchiano – per il Migliorini-*DELI* 1983 – che un uso isolato e forse individuale di uno scrittore trecentesco, il volgarizzatore di Guido delle Colonne (v. Tommaseo-Bellini, s. v.)”.

Tollemache 1978 analizzando i suffissi danteschi ricorda tra l’altro “le forme doppie *musaico* (I vii 14, IV, vi 4) per ‘poetico’ e *musico* (10 occ.)”, dunque senza tener conto di Mengaldo 1969, mentre **Niccoli 1971 ried. 2005** alla voce *musaico* nella stessa sede fa propria l’analisi di Mengaldo.

La non perspicua presentazione dei dati nel *DELI*-3 1983 spiega probabilmente il fatto che i dizionari successivi propongano tutti la definizione modernizzata (ed erronea) di *musaico* ‘poetico’ (tranne e *pour cause* l’*Enciclopedia dantesca* con Niccoli 1971 ried. 2005) e (con l’eccezione del *VLI* 1987 e quindi di *Conciso*-Simone e *Treccani*-Simone) un etimo sincronico, strutturalmente impossibile.

2.3. Pirandello e l’interpretazione della voce dantesca *via* TB

Il confronto dei dati lessicografici sopra presentati (§ 1.3), quelli del TB, con le pagine di Pirandello 1907 e 1908, rist. nel volume *Arte*

¹⁶ Solo l’interpretazione di Mengaldo 1969 è ricordata nella relativa voce di Niccoli (1971 p. 1959; ried. 2005 ma depauperata, paradossalmente, del rinvio bibliografico).

e scienza del 1908, e poi in Pirandello 1960¹, 1993⁵ (p. 310 e p. 328 = rist. 2006 p. 663 e p. 683)¹⁷ consente ora di ricostruire l'iter interpretativo di Pirandello e di capire – date le puntuali concordanze tra Pirandello 1907 e 1908 e il TB 1869 – che fu proprio il TB ad orientare Pirandello verso la corretta interpretazione del testo dantesco nella sua polemica con il Garlanda.

In Pirandello 1907 si legge: “Ma no, ma no, caro Garlanda! Qui *musaico* non vale già quel che noi oggi intendiamo comunemente; qui *musaico* vale semplicemente *musicale*, [1] e alcuni infatti leggono[,] non *musaico*[,] ma *musico*. ‘Cosa per legame musico armonizzata’ vuol dire *verso*, *poesia*, ‘cosa armonizzata per legame musicale’: [2] *musaico*, da *Musa*. E *lavoro musaico* o *arte musaica* si chiamò difatti la poesia; [3] e in Guido Giudice *dalle Colonne* si legge: ‘Furo attratti li suoni musaici et altri suoni di stromenti molto dilettonsi’¹⁸. L’opera musiva, i tasselli e le tessere non ci hanno che vedere, qui.” (rist. 1960¹, 1993⁵ p. 310 = rist. 2006 p. 663)¹⁹.

¹⁷ Ora ulteriormente ristampato nella sua interezza, – rispetto alla precedente parziale rist. (7 saggi su 8 e senza la fondamentale “Appendice”) di M. Lo Vecchio-Musti 1960, 1993⁵, – nella recentissima, per quanto discutibilissima, raccolta di *Saggi e interventi* pirandelliani a cura di F. Taviani 2006 (pp. 585-774, “Notizie sui testi” pp. 1565-67). Per quanto riguarda questa riedizione del 2006, il curatore nella “Nota all’edizione” avverte che “Le grafie oscillanti sono state uniformate e normalizzate; i refusi sono stati corretti” (p. CLVII). Cfr. la nota seguente per qualche problema al riguardo.

¹⁸ La citazione da parte di Pirandello del testo di Guido delle Colonne comporta rispetto al TB (= Batt.) due varianti: *furo* (anziché “foro”) e “*et* (in luogo di “ed”). Ma andrebbe verificato se si tratta di innovazioni presenti solo nella/e ristampa/e pirandelliane (1960 ecc., e/o 2006).

¹⁹ Tra parentesi abbiamo posto le due virgole presenti nella rist. 1960¹, 1993⁵ di Lo Vecchio-Musti ma eliminate in quella di Taviani 2006. Ad accertarne la paternità pirandelliana, occorrerebbe collazionare la ried. (come IV saggio) di *Per uno studio sul verso di Dante* nel vol. *Arte e scienza* del 1908 col testo apparso originariamente su “La Nuova Antologia” del “1° Nov. 1907” (dice Pirandello in Lo Vecchio-Musti p. 325 nota 1) ovvero del “1° nov. 1907” (dice Pirandello in Taviani a p. 679 nota 1) ma del “1° ottobre 1907” scrive poi Taviani a p. 1566: che avrebbe dovuto rilevare lo scarto del mese; diversamente c’è da sospettare una sua svista.

Rileviamo ancora la variante del nome di “Guido Giudice *dalle Colonne*” presente nelle due rist. pirandelliane, mentre l’“Indice dei nomi” della rist. 2006 registra (p. 1628) la forma “Guido Giudice *delle Colonne*”, che è peraltro quella presente in TB e in Batt. Andrebbe quindi verificato sulle edd. originali pirandelliane

Pirandello 1908 riassume la precedente analisi e ne ribadisce la correttezza interpretativa alla luce di tutta l'argomentazione di Dante per quanto riguarda la traducibilità della poesia:

“Gli [= a Garlanda] feci notare semplicemente e senza la pretesa di dir cosa nuova (le dice lui, le cose nuove!) che in Dante ‘cosa per legame musaico armonizzata’ non vuol già dire, come il signor Garlanda crede, cosa composta a guisa di musaico, ma cosa *musicalmente* armonizzata: musaico da Musa” (rist. 1960¹, 1993⁵ p. 328 = rist. 2006 p. 683)

Pirandello giustifica ulteriormente tale lettura rilevandone la coerenza all'interno del ragionamento di Dante; “Dante vuole affermare l'impossibilità delle traduzioni, segnatamente dei componimenti poetici, e dice appunto che non si può tradurre d'una in altra lingua alcuna poesia, non perché – come gli vorrebbe far dire il Garlanda – *non si può tradurre d'una in altra lingua alcuna cosa scritta in poesia*, ma perché, essendo la poesia cosa musicalmente armonizzata, non si potrebbe trasmutare d'una in altra loquela *senza rompere* tutta sua dolcezza e armonia” (rist. 1960¹, 1993⁵ p. 329 = rist. 2006 pp. 683-84), bollando quindi come “vedute estetico-musaiche garlandesche” (p. 329 = rist. p. 684) i rilievi del suo interlocutore.

Gli elementi comuni sopra indicati con [1] e [3] trovano un quasi letterale riscontro nel TB che rinvia:

(i) al testo volgarizzato di Guido delle Colonne là dove sub *mosaico* agg. si citano “li suoni musaici” e

(ii) al testo del *Convivio* dantesco con il “per legame musaico armonizzata” chiosato con la variante “altri legge Musico”, a sua volta sub *musico* “Agg. Aff. al lat. aureo *Musicus*. [...] Musicale” agg. si riporta il testo dantesco: “ [T.] † Dante. Parole con legame musico armonizzate (altri legge Musaico)”.

Ovvero se *musaico* = *musico* = ‘musicale’ ne consegue che *musaico* = ‘musicale’, come sopra anticipato (§ 1.1.1).

se si tratta di un refuso di Lo Vecchio-Musti passato nel testo del 2006 (che avrebbe dovuto in ogni caso rilevare la difformità).

Osserviamo ancora, *en passant*, che la p. 306 di Lo Vecchio-Musti 1993⁵ che avrebbe dovuto dare indicazioni bibliografiche sugli “Scritti danteschi” (e quindi sul nostro IV saggio) erroneamente ristampa la p. 390 ripetendo così i dati bibliografici degli scritti sul Verga. Tale inconveniente non c'è invece nella precedente III ed. del giugno 1973.

Si osservi peraltro che Pirandello nella stessa *Poscritta* aveva rinviato qualche pagina prima (p. 681, 682) al TB a proposito dell'allitterazione dantesca.

L'errore, se si vuole, di Pirandello (e del TB) è solo nell'indicazione dell'etimo sincronico di [2] "*musaico* da *Musa*", a livello storico trattandosi di un latinismo: dal lat. *musaicus* 'musicale', peraltro poco comune, come evidenziato da Svennung e Mengaldo. Ma l'analisi *musaico* da *Musa* è corretta a livello strutturale, l'agg. *musaico* configurandosi certamente come agg. denominale, la cui base *musa* s.f. è da intendere, conformemente all'etimo latino, non come 'poesia' ma come 'musica, canto', chiarito come accennato (§ 2.2) da Mengaldo (1969 p. 34).

3.0. Una verità 'filologica' difficile ad affermarsi

Rimane alla fine il problema della discontinuità della ricerca, della difficoltà della "verità" filologica (nel caso di Pirandello dantista, neutralizzato dal peso negativo dell'autorità crociana, come evidenziato da G. Da Pozzo 1977) ad affermarsi e più in generale del ritardo degli aggiornamenti (con l'eccezione e *pour cause* di Niccoli 1971 ried. 2005 ma non di Tollemache 1978 nella stessa *Enciclopedia dantesca*) o del parziale aggiornamento da parte della lessicografia del XXI sec. rispetto agli studi precedenti, in questo caso se non di un secolo di almeno un trentennio.

Riferimenti bibliografici

Batt. = Battaglia: v. *GDLI*

Conciso-Simone = R. Simone (diretto da), *Vocabolario della lingua italiana. Conciso*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1998¹, privo di CD-Rom.

Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere 1995, 2 voll. (in 3 tomi).

G. Da Pozzo, *Ancora* musaico, in "Lingua Nostra" XXXVIII, 3-4, sett.-dic. 1977, p. 99.

Dardano = *Nuovissimo Dardano, Dizionario della lingua italiana*, Roma, A. Curcio 1981-1982 in 2 voll.; ried. Roma, Curcio-Thema in un vol. s.d. [ma 1986].

N. De Blasi, *Lessicografia infida e prospettive storico-linguistiche nel primo Ottocento. A proposito di un testo napoletano trecentesco toscannizzato da G. Campi*, in "Studi di Lessicografia Italiana" II, 1980, pp. 243-267.

N. De Blasi 1986 v.: Guido delle Colonne *volgar*.

N. De Blasi, *e-mail* del 16, 18 luglio 2006.

E. De Felice – A. Duro, *Dizionario della lingua e della civiltà contemporanea*, Palermo, Palumbo 1974.

E. De Felice – A. Duro, *Vocabolario italiano*, Torino-Palermo, SEI-Palumbo 1993.

DEI = C. Battisti – G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbèra 1950-57, rist. anast. 1968, 5 voll.

DELI = M. Cortelazzo – P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, seconda ed. in vol. unico, a cura di Manlio Cortelazzo e Michele A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli 1999, con CD-Rom [1979-88 I ed. in 5 voll.; 1983 vol. 3°].

T. De Mauro, a cura di, *Il dizionario della lingua italiana*, Torino, Paravia 2000, con CD-Rom.

De Mauro-Mancini = T. De Mauro – M. Mancini, *Dizionario etimologico*, Milano, Garzanti 2000 [estratto dal *Gradit* I ed.].

G. Devoto, *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico*, Firenze, Le Monnier 1966, 1968², rist. 1970.

Devoto-Oli et alii = G. Devoto – G. C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e M. Trifone, Firenze, Le Monnier 2004, con CD-Rom.

DIR = *Dizionario italiano ragionato*, a cura di A. Gianni e L. Satta,

- con la collab. per l'etimologia di T. Bolelli, Firenze, G. D'Anna - Sintesi 1988 con CD-Rom.
- Disc* = *Il Sabatini Coletti. Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Giunti 1997, con CD-Rom.
- Diz.Enc. It.* = *Dizionario Enciclopedico Italiano* [1955-61; vol. IX: 1958], Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 12 voll.; *Appendice* [1963], *ibid.*; *Supplementi* [1969-84], *ibid.*
- Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Graz, Akademische Druck- U. Verlagsanstalt 1883-1887, ried. 1954.
- A. Duro 1986-87-89-91-1994 e *App.* 1997, *Vocabolario della lingua italiana* [VLI], Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 4 voll. in 5 tomi e appendice, con CD-Rom.
- P. Fanfani, *Novissimo vocabolario della lingua italiana scritta e parlata* (pref. del 1885), Napoli, Morano 1900.
- Gabrielli *illustrato* = A. Gabrielli, *Dizionario illustrato della lingua italiana*, a cura di Grazia Gabrielli, Milano, Mondadori 1989, 2 voll.
- Gabrielli *scolastico* = A. Gabrielli, *Dizionario della lingua italiana*, a cura di F. Roncoroni (= Sensini) e M. M. Cappellini, Milano, Carlo Signorelli - Gruppo Elemond 1993, con CD-Rom dal 1997.
- Garzanti-Patota = G. Patota, a cura di, *Dizionario della lingua italiana*, Milano, Garzanti 2004, con CD-Rom.
- GDLI* = S. Battaglia - G. Bárberi Squarotti, a cura di, *Grande dizionario della lingua italiana*, voll. I-XXI, Torino, Utet 1961-2002 + 2 *Supplementi* (a cura di E. Sanguineti), *ibid.* 2004-2009 + *Indice degli autori citati* (a cura di G. Ronco), *ibid.* 2004.
- Gradit* = T. De Mauro, a cura di, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, Utet 1999-2000¹, 2003² 6 voll. I ed.; 7 voll. II ed., con CD-Rom.; 2007, 8 voll. con USB.
- Grand Robert = *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert 1985² con CD-Rom.
- M. Grossmann - F. Rainer, a cura di, 2004, *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Niemeyer.
- Guido delle Colonne *volgar.* = *Libro de la destructione de Troya. Volgarizzamento napoletano trecentesco da Guido delle Colonne*, ed. critica commento descrizione linguistica e glossario di N. De Blasi, Roma, Bonacci 1986.
- LEI* = M. Pfister - W. Schweickard, a cura di, *Lessico etimologico italiano*, Wiesbaden, L. Reichert 1979-.
- Lexis* = *Larousse de la langue française. Lexis*, Paris, Larousse 1977.
- LIZ*⁴ = *LIZ. Letteratura Italiana Zanichelli. CD-ROM dei testi della*

- letteratura italiana*, a cura di P. Stoppelli ed E. Picchi [selezionati circa 1000 testi], Bologna, Zanichelli, 2001.
- LUI 1974 = U. Bosco, a cura di, *Lessico Universale Italiano*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1968-86, 24 voll. + Suppl. 5 voll.
- Marti rist. 2005 = M. Marti, *Guido delle Colonne*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1978 (II ed. riveduta 1984, rist. 1996), ried. Roma-Milano, Istituto della Enciclopedia Italiana - Mondadori 2005, vol. 10, p. 56.
- P. V. Mengaldo, *Parole di Dante: mosaico*, in "Lingua Nostra" XXX, 2, giugno 1969, pp. 33-34.
- B. Migliorini 1965 *Vocabolario della lingua italiana*, ed. rinnovata del *Vocabolario della lingua italiana* di Giulio Cappuccini e Bruno Migliorini, Torino, Paravia, terza rist., prima edizione 1966.
- B. Migliorini - A. Duro, *Prontuario etimologico della lingua italiana*, Torino, Paravia 1964⁴.
- A. Niccoli, *Mosaico*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1970-1978, 5 voll. + *Appendice*; vol. III, 1971, p. 1059 (II ed. riveduta 1984, rist. 1996); ried. (depauperata tacitamente tra l'altro della bibl. delle voci alfabetiche) Roma-Milano, Istituto della Enciclopedia Italiana-Mondadori 2005.
- OED = *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford U.P. 2002, con CD-Rom.
- OVI = *Opera del Vocabolario Italiano*, Firenze, Centro di Studi del Consiglio Nazionale delle Ricerche presso l'Accademia della Crusca.
- Palazzi - Folena et alii = F. Palazzi - G. Folena et alii, *Dizionario della lingua italiana*, con la coll. di C. Marelllo, D. Marconi, M. A. Cortelazzo, Torino, Loescher 1992.
- C. Passerini Tosi, *Dizionario della lingua italiana*, Milano, Principato 1969, rist. 1973⁴.
- Petit Robert* = *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique de la langue française*, nouvelle édition du *Petit Robert* de Paul Robert, texte remanié et amplifié sous la direction de J. Rey-Debove et A. Rey, Paris, Société du Nouveau Littré 2003.
- P. Petrocchi, *Nòvo dizionàrio universale della lingua italiana*, Milano, Treves, 1887-91, rist. 1905, 2 voll. [vol. 2° 1891].
- L. Pirandello, *Per uno studio sul verso di Dante*, in "La Nuova Antologia" "I Nov. 1907", (o "1° ottobre 1907"?); ried. in *Arte e scienza*, Roma, Modes, 1908, V saggio; ried. in Pirandello 1960¹, 1965², 1975³, 1977⁴, 1993⁵ pp. 307-23; ried. in Pirandello 2006, pp. 659-78.

- L. Pirandello, *Poscritta*, in "La vita letteraria" n. 42, 1908; ried. in *Arte e scienza*, Roma, Modes, 1908; ried. in Pirandello 1960¹, 1965², 1975³, 1977⁴, 1993⁵ pp. 325-29; ried. in Pirandello 2006, pp. 679-84.
- L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori 1960¹, 1965², 1975³, 1977⁴, 1993⁵.
- L. Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori 2006.
- F. Rainer, *Etnici*, in Grossmann-Rainer, a cura di, 2004, pp. 402-8.
- Robert = *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française* sous la direction de Alain Rey, 3 voll., Paris, Le Robert 1998, rist. 2000.
- G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1969, vol. 3°. [orig. ted. 1954].
- Sabatini-Coletti = *Il Sabatini Coletti. Dizionario della lingua italiana* 2004, Milano, Rizzoli-Larousse 2003.
- Sabatini-Coletti = *Il Sabatini Coletti. Dizionario della lingua italiana* 2006, Milano, Rizzoli-Larousse 2005.
- Sabatini-Coletti = *Il Sabatini Coletti. Dizionario della lingua italiana* 2008, Milano, Sansoni, RCA libri 2007.
- S. Scalise, *Morfologia*, Bologna, Il Mulino 1994.
- S. Scalise, *La formazione delle parole*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti, Bologna, Il Mulino 1995¹, 2001², vol. III, pp. 471-516 e (bibl.) 578-587.
- C. Seidl, *Deantroponimici*, in Grossmann-Rainer, a cura di 2004, pp. 409-19.
- S. C. Sgroi, *Gli aggettivi in -aico tra regole di analisi e regole di formazione*, in c. di st.
- TB = N. Tommaseo – B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, 4 voll. in 8 tomi, Torino 1865-1879; rist. anast. a cura di G. Folena, Milano, Rizzoli, 1977, 20 voll.; ried. CD-Rom, Bologna, Zanichelli 2004, anche in Zingarelli 2009.
- P. Tekavčić, *Grammatica storica dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 1972¹, 1980², vol. 3°.
- Thesaurus Linguae Latinae* (1971), vol. VIII, fasc. III., BSB B. G. Teubner Verlagsgesellschaft.
- F. Tollemache, *Formazione delle parole. Suffissi*, in *Enciclopedia dantesca. Appendice: Biografia, Lingua e stile, Opere*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1978, pp. 456-80 (II ed. rive-

duta 1984, rist. 1996); (la sez. "Strutture del volgare di Dante" è stata omessa nella ried. Roma-Milano, Istituto della Enciclopedia Italiana - Mondadori 2005).

Treccani-Simone = R. Simone, diretto da, *Vocabolario della lingua italiana. Il Treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2003.

Trésor = *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, a cura di P. Imbs e B. Quemada (1971-1994), 16 voll., Paris, Editions du CNRS / Gallimard, con CD-Rom.

Uguccione da Pisa, *Derivationes*, ed. critica princeps a cura di E. Cecchini e di alii, Firenze, Edizioni del Galluzzo 2004, 2 voll. VLI v.: A. Duro 1986-87-89-91-1994 e *App.* 1997.

Zing. = N. Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli 2005, 2009 con CD-Rom.

ANTONINO SOLE

LA "GABBIA" E *L'INFINITO*
(Una proposta di interpretazione)

Non è facile dire qualcosa di nuovo sull'*Infinito* dopo le analisi e le osservazioni accurate di cui la grande lirica è stata fatta oggetto, tra cui eccelle il lucido e penetrante saggio di Luigi Blasucci.

Assai poco, dunque, avrei da dire sul piano dell'analisi. La mia proposta di lettura sarà piuttosto di tipo prevalentemente psicologico-biografico, non senza implicazioni simboliche. So di muovermi su un terreno accidentato e, soprattutto, che la mia proposta di interpretazione non ha quel grado di oggettività assicurata da un tipo di analisi strettamente legata al testo e che, voglio precisare, anch'io prediligo. Ma, se in questo caso ho deciso di percorrere una via meno agevole, più che per la ragione detta qui sopra, è stato perché mi sono persuaso della plausibilità di una intuizione. Per dirlo in breve: in Leopardi l'anelito all'infinito ha una lunga e travagliata storia interiore che nasce in opposizione al suo sentirsi chiuso dentro la "gabbia" o la "caverna" della casa paterna e di Recanati. Tenterò di argomentare questa intuizione. Ma prima proverò anch'io a fare alcune osservazioni sulla lirica.

Nell'idillio la situazione iniziale tiene insieme due dimensioni: una locale, statica, l'altra temporale, durativa. Il poeta si trova già nel luogo dove esperirà la sua avventura spirituale ("quest'ermo colle"; "questa siepe"); il "Sempre" con cui si apre la lirica, suggerisce, d'altra parte, che questo luogo è stato da lungo tempo per il poeta la meta prediletta delle sue passeggiate *perché* "ermo". Se l'interpretazione del v. 1 e del primo emistichio del v. 2 non è infondata se ne deduce che una caratteristica importante che gli ha sempre reso caro questo luogo è il suo essere "ermo", non frequentato, o assai poco frequentato da presenze umane. Ma anche la siepe gli è cara: la ragione del fatto per cui egli prova un sentimento affettivo anche per la siepe, non è resa però, a differenza di quello che prova per il colle, da un aggettivo, bensì da una preposizione relativa: gli è cara "questa

siepe, *che*” gli preclude la vista “dell’ ultimo orizzonte”; il che, credo, è quanto dire, “*perché*” gli preclude la vista ecc. Pur essendo formalmente diversi i sintagmi che esprimono il legame sentimentale del poeta sia con il colle, sia con la siepe, analogo è il loro significato logico, cui è sotteso un nesso causale.

Non c’è contraddizione, ritengo, tra l’insofferenza di Leopardi per la solitudine da cui si sente opprimere tra le mura domestiche e insieme nell’ambiente recanatese, documentata da non poche lettere del 1817-1819, e la solitudine cercata in un luogo dove compagna gli è soltanto la natura: in questo luogo egli ritrova la certezza di sé, della finezza e dell’altezza del suo sentire e del suo ingegno, la quale, nei momenti di più cupa malinconia che lo assale nella solitudine coatta, vacilla rischiando talora di abbandonarlo.

Il colle da cui la vista spazia fino ad abbracciare “l’ultimo orizzonte”, senza la siepe non creerebbe la situazione idonea all’esperienza mentale e psichica dell’infinito. Sappiamo che qualche tempo dopo la composizione dell’idillio, nello *Zibaldone* (171, ed. Binni, p. 82) Leopardi spiega come sia necessario che di fronte a uno spazio aperto fin dove si perde la vista vi sia un ostacolo materiale perché nel soggetto contemplante alla visione fisica subentri l’immaginazione che ne trascende i limiti. Certo, questa spiegazione *a posteriori* è importante; ma, allorché scriveva *L’Infinito* questo meccanismo psichico non gli sarà stato altrettanto chiaro: che cosa voglio dire? Leopardi, mentre componeva l’idillio, probabilmente ha intuito che la “siepe” era il nucleo generativo della prima parte del componimento (vv. 1-8): dal “colle”, che pure gli è “caro”, egli non cerca la prospettiva più aperta, quella da cui, volendo, avrebbe potuto abbracciare con la vista “l’ultimo orizzonte”, bensì un punto raccolto, delimitato dalla “siepe”. È come se inconsciamente, il poeta, nel libero spazio campestre, fosse attratto da un luogo in cui sono compresenti apertura e chiusura, forse perché un’apertura totale era avvertita da lui come dispersiva. La siepe chiude in gran parte questa apertura rivelandosi come l’oggetto che mette in movimento l’animo del poeta nella sua avventura interiore.

Richiamando l’analogia oppositiva, di cui si è fatto cenno all’inizio, tra la “gabbia” della casa paterna e della stessa Recanati e l’infinito, sicché la “gabbia” sarebbe l’infinito negato, la libertà negata, qual è il significato della siepe? La sua resistenza morale contro i mali fisici e la malinconia che ne fiaccano la tempra nella casa paterna, ossia una barriera protettiva interna all’animo suo? La sua determinazione a uscire da Recanati, prima o poi, nonostante la resistenza dei

genitori, ossia qualcosa di profondamente radicata nel suo animo, come la siepe è radicata nel terreno? Questo possibile significato è simile a quello indicato per primo: si tratterebbe, anche in questo caso, di una barriera protettiva interna. La siepe potrebbe inconsciamente significare una delle due tensioni, benché questa sia solo un'ipotesi.

I primi tre versi, di carattere descrittivo ed evocativo, possono considerarsi il prologo dell'idillio; un prologo, tuttavia che, nonostante il punto alla fine del v. 3, si lega a ciò che segue mediante un legame costituito dal sintagma "il guardo esclude" e dal "Ma" che apre il v. 4, quasi il poeta voglia dire: non perché la siepe esclude dal mio sguardo "tanta parte dell'ultimo orizzonte", la mia attività interiore risulta sminuita; anzi, "sedendo e mirando" ecc. Prima, però, di soffermarmi su ciò che accade in lui anche per effetto del "*sedere*" e del "*mirare*", viene da chiedermi: dove egli siede e, soprattutto, che cosa mira? Certo, egli siede su qualcosa di basso, che non superi il limite della siepe; ma cosa può mirare da questo punto di vista? 1) la stessa siepe; 2) la siepe e insieme la parte "dell'ultimo orizzonte" non nascosta dalla siepe. Guidato dal suo gusto della semplicità e, in questa poesia (né solo in questa), da un'intuizione lirica che gli suggerisce la evocatività delle parole e delle espressioni quanto più possibile sobrie, il poeta non dice né dove siede, né cosa mira: forse mira soltanto la siepe dinanzi a sé; o forse la siepe e la limitata parte dell'orizzonte non chiusa dalla siepe: non è facile determinarlo con assoluta certezza, benché l'istinto del lettore suggerisca che l'oggetto del "*mirare*" sia la sola siepe, come parrebbe confermare del resto il sintagma "di là da quella" (v. 5). "*Mirare*", tuttavia, sembra significare non il semplice guardare, ma il guardare intensamente, l'affissarsi in qualcosa. Se è così, già in questo "*mirare*" è il germe di quell'avventura psichica che il poeta narra nei vv. 4-8: a un certo momento, allorché mira (anche qui, il gerundio, "mirando", crea indeterminazione temporale), nel suo animo si dilegua l'oggetto materiale del suo *mirare*, quasi che il *mirare* sia, come accennato, già un concentrarsi, un guardare fisso qualcosa non per vederla meglio, ma per sprofondarsi in un'altra dimensione: una dimensione immateriale, quella che il poeta cerca senza sapere quale essa sia. Ma benché, come credo, il poeta non sappia quale sarà il contenuto del suo pensiero immaginante, non c'è dubbio, come è stato osservato, che nell'esperire, nella prima parte della lirica, l'infinito, non ci sia automatismo. In altri termini, l'esperienza dell'infinito non nasce solo dal trovarsi nell'ermo colle e dall'aver, nel momento in cui mira, la vista dell'ultimo orizzonte parzialmente o totalmente chiusa dalla siepe: tale contesto fa-

vorisce, certo, esperienza interiore, ma in questo luogo l'animo del poeta è attivo: ciò, infatti, significa "Io / nel pensier mi fingo", dove il dativo di vantaggio, "*mi fingo*" è rafforzato dal pronome soggetto di prima persona, cui conferisce particolare spicco l'*enjambement* alla fine del v. 8 e l'inizio del v. 9: "ove per poco / Il cor non si spaura". Leopardi dà il massimo spicco al suo "Io", che coincide col suo "*pensiero*"; ma, mi pare chiaro, il pensiero non è solo la funzione raziocinante della psiche, la mente, esso include bensì anche la sua funzione immaginativa e affettivo-volitiva. In altri termini, mentre si concentra, egli tende le forze più alte dell'animo suo e in questa tensione sicuramente cerca qualcosa di grande, di spiritualmente delicato e intenso, e, a un certo punto, questo qualcosa ha la ventura di formarselo nel pensiero: l'entità della sua inconscia ricerca interiore gli si svela come l'infinito, o, per meglio dire, come una delle due dimensioni dell'infinito: "Ma sedendo e mirando, interminati / Spazi di là da quella, e sovrumani / Silenzi, e profondissima quiete / Io nel pensier mi fingo" (vv. 4-7). Il legame polisindetico fra i tre sintagmi, da "interminati / Spazi" a "profondissima quiete", oltre ai due *enjambement* forti, "interminati / Spazi", "sovrumani / Silenzi", potenzia il contenuto semantico dei sostantivi e degli aggettivi: anziché fondere in un'unica espressione i tre aspetti di questa prima parte della sua immaginazione (così come sarà avvenuto realmente), il poeta li enumera in successione, creando tra di essi uno stacco sensibile mediante la virgola che precede le congiunzioni dei vv. 5-6. Questa scansione, nel dare spicco a ciascuno dei tre aspetti del primo momento della immaginazione, li lega anche strettamente l'uno a l'altro; analogo è l'effetto dei due *enjambement*. Non c'era altro modo, del resto – per un poeta come Leopardi che predilige le espressioni indefinite, ma pure l'equilibrio e la perspicuità rappresentativa – di rendere la molteplicità simultanea delle sensazioni e delle impressioni che esse suscitano nel suo animo. In altri termini, la struttura ritmico-sintattica dei vv. 4-7 contempera mirabilmente perspicuità immaginativa e forza emotiva. A questo proposito noterei che nell'enumerare di seguito i tre aspetti dell'infinito spaziale (dapprima lo spazio infinito in quanto tale, poi le due qualità che, se così si può dire, a tale spazio sono intrinseche: il silenzio e la quiete) credo che il poeta esprima un progressivo perdersi dell'animo nell'infinito, che insomma i tre sintagmi di cui abbiamo detto più sopra siano disposti in *climax* ascendente, come suggerisce, credo, la misura sillabica particolarmente lunga del superlativo del terzo ("*profondissima quiete*"). A tale ritmo calibratissimo della narrazione concorrono, come si è detto anche i

due *enjambement* forti: l'effetto sul lettore è quello di comunicargli l'emozione che il poeta prova fintantoché (per quanto tempo?) "*Egli nel pensier si finge*" l'infinito. Nel momento in cui la tensione del "pensiero" fa sì che il poeta vi immagini l'infinito, tale immaginazione crea in lui una sorta di sbigottimento: questo il significato di "ove per poco / Il cor non si spaura" (vv. 8-9): non di vera e propria paura si tratta, ma di una sorta di smarrimento dovuto al trovarsi, sia pure con l'immaginazione, all'interno di una dimensione, fuori della comune esperienza, così intensamente vissuta.

A segnare la transizione da questo primo momento dell'esperienza dell'infinito a quello successivo, ma insieme a rilevarne la continuità temporale e causale, il poeta pone una pausa forte a metà del v. 8: "E come il vento ecc.". Ora è un agente esterno non meramente passivo come la "siepe", ma suscitatore diretto di una sensazione uditiva (il "vento" che il poeta "*ode stormir tra queste piante*") ad attivare, se così posso dire, il suo pensiero, dinanzi a cui, in ordine di grandezza decrescente, scorrono diverse dimensioni del tempo: prima "l'eterno", poi il passato ("le morte stagioni"), infine il presente ("la [stagione] presente / E viva, e 'l suon di lei"). A mano a mano che queste diverse dimensioni del tempo sono rivissute dal suo pensiero, esse acquistano sempre più precise connotazioni: se "l'eterno" a differenza dell'infinito spaziale è privo di ogni segno connotativo, "le morte stagioni" evocano il tema del *tempus edax*; ma è il tempo attuale il più ricco di determinazioni: esso è "*presente e vivo*", tanto che al poeta ne giunge il "*suono*". Il tempo presente, forse, comprende anche quello in cui il poeta sta vivendo la sua breve e intensissima avventura spirituale; si ha però l'impressione che tale presente non sia soltanto questo, oggettivamente puntiforme benché soggettivamente dilatato, ma, analogamente al tempo indeterminato, sì, ma non privo di durata del passato, comprenda più genericamente quel tempo ravvicinato di cui ancora può percepire l'eco. Le nostre osservazioni rivelano la loro inadeguatezza di fronte all'indefinito di questi versi, come dell'intero componimento: questa è la scommessa, ma anche il limite di ogni operazione critica di fronte alla grande poesia, anche di quella condotta con tanta maggiore acribia e sottigliezza di quanto non abbia saputo fare chi scrive. Riguardo ai versi su cui mi sono ora soffermato (8-13), giova notare che, al pari dell'infinito spaziale, il poeta esprime i diversi momenti della sua avventura interiore mediante il polisindeto, che ha la funzione di scandire tali momenti e insieme di farne avvertire la rapida successione. A ben vedere (ciò vale anche, come si è notato, per il modo di rappresentare l'infinito spaziale), per

dire ciò che è difficilissimo dire, ossia un'esperienza interiore della durata, è da supporre, di pochi attimi, durante la quale le varie immagini e pensieri si sono succeduti nell'ordine in cui il poeta li ricorda, non c'era (giusta la poetica leopardiana dell'indefinito non disgiunta dalla perspicuità rappresentativa cui si è fatto cenno) mezzo stilistico più efficace del polisindeto.

Come dopo la rappresentazione dell'infinito spaziale, così Leopardi passa a quella dell'infinito temporale, anzi, per essere più precisi, alla gradualità delle dimensioni del tempo, dall'"eterno" (ossia, dal tempo senza limiti, corrispettivo, su altra dimensione, dell'infinito spaziale) attraverso il passato fino al presente ponendo un punto a metà del verso, che in entrambi i casi (v. 8 e v. 13) cade dopo il primo emistichio (l'uno e l'altro settenari). Il quinario del v. 13 (come già quello del v. 8), insieme stacca e lega, anche in virtù dell'*enjambement* ("Così tra questa / Immensità", vv. 13-14) il discorso svolto non solo nei vv. 8-13, ma nei vv. 4-13, con la parte conclusiva dell'idillio. Il secondo emistichio del v. 13 e il verso seguente riassumono l'intera esperienza interiore *narrata* nei vv. 4-13 e mediante la metafora dell'*annegarsi* del "pensiero" "in questa immensità" (v. 14) avviano con coerenza stilistica il componimento alla conclusione, in cui il poeta svolge la metafora dell'*annegarsi* nell'altra, implicita nella prima, del "naufregar" "in questo mare". Il quale mare, è appena il caso di notarlo, è lo stesso infinito in cui "s'annega" "il pensiero" del poeta; tuttavia la metafora, per sua intrinseca natura, dà corpo alle entità *pensate*, consentendo al poeta di rendere con immagini sensibili la sua avventura interiore e però di esprimere quasi fisicamente l'intensità di tale avventura. Assai felici le due metafore perché, io credo, permettono di fondere le due dimensioni dell'infinito, la spaziale e la temporale. Il mare, infatti, con la sua vasta superficie evoca la dimensione spaziale dell'infinito e con la sua profondità la verticalità dell'infinito temporale. Perché il poeta abbia scelto le due metafore dell'*annegarsi* del "pensiero" e del "naufregar" "in questo mare", nonostante ciò che si è notato qui sopra, non è facile dire: noterei soltanto che a principio del componimento c'è "*Questa siepe*" (v. 2), una situazione di quasi totale *esclusione* del "guardo" del poeta rispetto all'"ultimo orizzonte": una situazione di parziale chiusura; allorché nel suo "pensiero" si succedono le diverse dimensioni dell'infinito, alla fine (v. 15) c'è "*questo mare*", rispetto a cui è prolettico il sintagma "*questa / Immensità*" (vv. 13-14). Avviandosi alla chiusa dell'idillio sembra che il poeta voglia ricondurre, mediante la metafora del mare, ciò che è puramente interiore a qualcosa che, al pari

della "siepe" richiama un aspetto della realtà sensoriale, tenendo al tempo stesso strette realtà sensoriale e realtà psichica: infatti, se "questa / Immensità" riporta all'*hic et nunc* l'intera avventura psichica dove spazio e tempo avevano perduto i loro limiti, l'*annegarsi* del suo pensiero "in questo mare", collocando l'*hic et nunc* entro la dimensione metaforica del "mare", visualizza, in analogia, parrebbe, alla "siepe", l'indeterminato "Immensità". Qui finisce la correlazione tra "Questa siepe" e "questo mare" (anzi tra "quest'ermo colle" / "Questa siepe" da un lato, e "questa / Immensità" / "questo mare" dall'altro, con chiasmo a distanza dei dimostrativi "quest[o] / Questa "della prima coppia di sintagmi e di" questa / questo" della seconda coppia); per il resto, rispetto ai versi iniziali del componimento (1-3), i versi finali, come già accennato, riassumono nelle parole "Immensità" e "mare" tutte le immagini dell'infinito quali Leopardi ha rivissuto nel suo pensiero, di cui alla fine gli rimane nel cuore una sensazione di dolcezza: "E il naufragar m'è dolce ecc."

Dopo queste brevi osservazioni sull'idillio resta la parte meno facile del mio discorso, ossia mostrare, come accennavo a principio, la lunga genesi interiore dell'immaginazione dell'infinito che è il tema di questa poesia. A mio avviso sono soprattutto alcune lettere scritte da Leopardi fra il 1817 e il 1819, specialmente al Giordani, a denunciare una condizione esistenziale angusta e coatta e a esprimere più volte il desiderio di una vita più ariosa, più aperta, più libera. Leopardi nelle sue poesie più alte e specialmente in quelle di contenuto più esclusivamente soggettivo come gli *Idilli* non inventa, ma esprime stati d'animo ed esperienze interiori realmente vissute. Ciò è vero anche per *l'Infinito*. Allora c'è da chiedersi: questa altissima immaginazione nasce nel suo pensiero solo perché un giorno trovandosi casualmente Leopardi nell'ermo colle e di fronte a una siepe che gli impedisce di vedere gran parte dell'estremo orizzonte, tale situazione lo predispone a fingersi l'infinito? Certamente, ma ciò non spiega tutto. Perché non immaginare altro, tanti essendo gli affetti, i desideri, le speranze del poeta? Voglio dire che il poeta si trova sul colle e dinanzi alla siepe portando dentro di sé ancora indeterminata, ma in qualche modo presente, la dimensione dell'infinito che si determinerà attraverso il processo psichico da lui mirabilmente rappresentato. Certo, l'infinito nella sua espressione poetica sarà sempre, per sua peculiare natura, mondo interiore plasmato dall'arte, qualcosa di non riducibile immediatamente al mondo interiore grezzo, al mero contenuto psicologico, voglio dire all'anelito a una dimensione dell'anima totalmente liberata che a mio avviso ne costituisce la radice; tuttavia, cercare di

indurre la genesi interiore dell'*Infinito* mi sembra un punto di partenza importante per comprendere il singolare soggetto del canto.

Si è già detto che è nell'epistolario e, in particolare, nelle lettere inviate al Giordani tra il 1817 e il 1819, che, come credo, è possibile seguire almeno alcune tracce della genesi psicologica dell'*Infinito*. Già nel '17, prima ancora di conoscerlo di persona, la consonanza umana e intellettuale col Giordani, consente al giovanissimo Leopardi di cominciare ad aprire il suo animo al celebre letterato. Forse la prima lettera significativa al riguardo è quella datata *Recanati 8 Agosto [1817]*, in cui il poeta parla di quello che sarà, pur con notevoli precisazioni e approfondimenti, il *leitmotiv* dei brani delle suaccennate lettere all'amico in cui egli parla della sua vita profondamente insoddisfatta, ossia di vivere di se stesso e con se stesso, ciò che aggrava le condizioni già non buone della sua salute fisica, compromettendo anche quella psichica:

Ma mi fa infelice primieramente l'assenza della salute, perché, oltretutto io non sono quel filosofo che non mi curi della vita, mi vedo forzato a star lontano dall'amor mio che è lo studio. Ah, mio caro Giordani, che credete voi che io faccia ora? Alzarmi la mattina e tardi, perché ora, cosa diabolica! amo più il dormire che il vegliare. Poi mettermi immediatamente a passeggiare, e *passeggiar sempre senza MAI aprir bocca né veder libro* sino al desinare. Desinato, passeggiar sempre nello stesso modo sino alla cena: se non che fo, e spesso sforzandomi e spesso interrompendomi e talvolta abbandonandola, una lettura di un'ora. Così vivo e son vissuto con pochissimi intervalli per sei mesi. L'altra cosa che mi fa infelice è il pensiero. Io credo che voi sappiate, ma spero che non abbiate provato, in che modo il pensiero possa cruciare e martirizzare una persona che pensi, quando l'ha in balia, voglio dire quando la persona non ha alcuno svagamento e distrazione, o solamente lo studio, il quale perché fissa la mente e la ritiene immobile, più nuoce di quello che giovi. A me il pensiero ha dato per lunghissimo tempo e dà tali martirii, per questo solo che m'ha avuto e m'ha intieramente in balia (e vi ripeto senza alcun desiderio) che m'ha pregiudicato evidentemente *e m'ucciderà se io prima non muterò condizione* [l'ultimo corsivo è mio].

Nel lungo brano che ho ritenuto opportuno citare non è chiaro se il passeggiare a lungo prima del desinare e della cena avvenga in casa, magari nel giardino, o lontano da casa. Ma ciò non ha molta importanza; importante è che questo passeggiare "*muto*" è un modo di scandire le giornate sempre uguali, un modo di sentire che egli è ancora vivo. E se pure, come suggerisce la riflessione sugli effetti deleteri del "pensiero", tale "pensiero", com'è assai probabile, opera in lui durante le

sue passeggiate, anche in questo caso tali passeggiate non avrebbero nulla di liberatorio; tutt'altro. Esse, insomma, sono diverse da quelle, è da supporre divaganti, che di in tanto lo conducono all' "ermo colle" a lui "Sempre caro". Ma in questo confidarsi intimamente con l'amico, solo alla fine del brano in questione egli accenna, sia pure ipoteticamente, all'idea di "*mutare condizione*"; il che, suggerisce l'intero brano, significa uscire dalla sua solitudine. In una lettera successiva allo stesso Giordani, datata *Recanati 26 Settembre 1817*, Leopardi precisa uno dei motivi insistenti della sua profonda insoddisfazione, ossia la povertà della vita sociale e culturale di Recanati:

Credo che sarete persuasissimo che qui né per governo, né per nessun'altra cosa non si stia meglio che a Piacenza. Questa poi è la capitale de' poveri e de' ladri; ma i vizi mancano (eccetto questo di rubare) perché anche le virtù. Ditemi di grazia almeno i nomi di uomini insigni che avete in patria. Qui ne abbiamo da sette mila tutti insigni per la pazienza che hanno di stare a Recanati, la quale molti Nobili vanno perdendo. Le donne poco più hanno di quello che si son portate dalla natura, se non vogliamo dire un poco meno, il che si può bene della più parte. Non credo che le grazie sieno state qui mai, né pure di sfuggita all'osteria. Nella mia brigata domestica, che non è poca, se ne sentono alla giornata delle così belle che è una meraviglia. Ma io ci ho fatto il callo e non mi fanno più male.

Il brano citato è notevole anche per i rigli finali, dove la disistima per Recanati si estende anche alla sua "brigata domestica" (espressione ironica per non dire la sua famiglia), con un giudizio sommario, che appare ingiusto, da ciò che è ben noto dei rapporti affettuosi che lo legarono a Carlo e a Paolina. Ma il brano qui sopra riportato non avrebbe senso compiuto senza ciò che Leopardi confessa prima all'amico:

Di muoversi di qua né anche si sogna. A voi succede quello che succederà a me se mai vedrò il mondo: di averlo a noia. Allora forse non mi dispiacerà e fors'anche mi piacerà *quest'eremo* che ora abborro.

Ciò che nella lettera precedente era adombrato, ora, sempre nella forma ipotetica si fa esplicito: il poeta desidera lasciare l'"eremo" di Recanati e della casa paterna. La ragione di questo desiderio è dichiarato poco dopo:

Certo che non voglio vivere tra la turba: la mediocrità mi fa una paura mortale; *ma io voglio alzar mi e farmi grande ed eterno col l'ingegno e collo studio.*

Leopardi soffre soprattutto di solitudine, di mancanza di rapporti col "mondo", ossia con una società colta e viva, tanto diversa dalla "turba" dei recanatesi. Il senso della solitudine, come risulta sia da questo brano con ciò che segue, sia dal primo brano di questa lettera, è attribuito dal poeta alla consapevolezza che per quanto grande sia il suo amore degli studi e per quanto gli sia necessaria la corrispondenza col Giordani, tuttavia Recanati e la casa paterna non sono gli ambienti più idonei perché il suo intenso bisogno "di *farsi* grande ed eterno coll'ingegno e collo studio" possa pienamente soddisfarsi. Noto in questa lettera, oltre alla descrizione impietosa dell'ambiente di Recanati, definita "eremo" e poco appresso "maladetta città", il contrasto tra la sua vita così com'è, ossia mortificata e coartata, e il desiderio di "*alzarsi*" per "*farsi* grande ed eterno". Non c'è dubbio che questa espressione, "alzarmi", sia usata metaforicamente e il senso della metafora sia dichiarato dalle parole che seguono; tuttavia, o mi sbaglio, nella metafora dell'alzarsi è espresso un anelito di libertà totale che egli sente necessario presupposto alla piena esplicazione del suo ingegno di studioso e di scrittore. Nell'aspirazione all' "*alto*" e al "grande" vedrei due importanti nuclei spirituali di quella disposizione interiore che sarà alla base dell'*Infinito*.

Nell'ultima lettera del '17 al letterato piacentino, di un certo interesse per la nostra indagine, egli denuncia nella sua solitudine l'unica ragione della perdita di interesse agli studi. La lettera è datata *Recanati 22 Dicembre 1817*:

Liberatomi da questa noia [la lettura di alcune polemiche degli Accademici della Crusca intorno alla *Gerusalemme liberata*], m'è accaduto per la prima volta in mia vita d'essere alcuni giorni per cagione non del corpo ma dell'animo, *incapace e noncurante degli studi in questa mia solitudine*.

Il poeta avverte sempre più chiaramente nella "solitudine" la ragione principale della sua perdita di interesse anche per le cose più care come lo studio.

Nella famosa lettera al Giordani, datata *Recanati 13 Febbraio 1818*, quella in cui egli confessa all'amico di "*essersi rovinato* con sette anni di studio matto e disperatissimo", aggiunge che l'aspetto "miserabile" del corpo insieme "ad altre misere circostanze" (non ultima la sua grande "apertura d'intelletto" che gli fa prevedere l'infelicità della sua vita) hanno fatto sì che egli "si togliesse la malinconia per compagna eterna e inseparabile". Più innanzi egli parla della "necessità di uscire di qua", ossia da Recanati, accusan-

do i suoi che non comprendono questa necessità avvertita ormai come non differibile:

Quanto alla necessità di uscire di qua; con quel medesimo studio che m'ha voluto uccidere, con quello tenermi chiuso solo a solo, vedete come sia prudenza, e lasciarmi alla malinconia, e lasciarmi a me stesso che sono il mio spietatissimo carnefice.

Insieme al motivo dei malanni fisici ritorna quello della solitudine che acuisce quegli stessi malanni, causa entrambi della sua "malinconia... compagna eterna e inseparabile". Uscire da Recanati che nelle lettere precedenti è avvertito come speranza, come un pensiero che va formandosi e prendendo contorni nel suo animo, ora è sentito come "necessità", che solo la sua "*sopportazione*" gli permette di tenere a freno. Il senso della solitudine trova anche in questa lettera accenti di grande intensità: "*tenermi chiuso a solo a solo*": il vivere solo a se stesso, come si è espresso in una lettera precedente, è sentito come chiusura, come mancanza di libertà esterna e interna.

Nella lettera al Giordani datata *Recanati 14 Agosto 1818*, egli dice all'amico di attenderlo con impazienza, continuando a essere afflitto dalla consueta malinconia: "Io v'aspetto impazientissimamente, zep-po di desiderii, attediato, arrabbiato, bevendomi questi giorni o amari o scipitissimi, *senza un filo di dolce* né d'altro sapore che possa andare a sangue a nessuno".

Sembra che l'attesa del Giordani acuisca in lui quello che da tempo doveva essere il suo consueto stato d'animo fatto di "desiderii" e di "*tedio*". Benché l'espressione "senza un filo di dolce", rafforzi la precedente, "questi giorni amari o scipitissimi", "dolce" evoca un "*desiderio*", un qualcosa di gratificante che stemperi l'amaro delle sue giornate. Non si tratta, certo, della stessa cosa del "dolce" dell'*Infinito*, eppure in tale desiderio di "*dolcezza*", di qualcosa che lo ap-paghi può scorgersi un bisogno dell'animo che troverà la sua alta espressione poetica nell'idillio.

Nella lettera datata *Recanati 9 Novembre 1818* Leopardi confessa al Giordani di non disperare più del tutto del "*loro disegno*", cioè – se intendo bene – del disegno di lasciare Recanati di cui ha parlato con l'amico che l'avrà approvato:

Noi stiamo qui meno scontenti di quello ch'io vi scriveva nell'ultima che non v'è capitata, perché nostro padre ha fatto men cattiva cera che non avevamo creduto *al nostro disegno*, il quale ancora non si può dire che sia disperato; io dico quello del quale

parlammo insieme. Il Marchese Antici è tornato a Roma con tutta la sua famiglia, e tutti i fratelli, e la sorella vedova, e tutta la famiglia e tutti i figli della sorella che lasciando Recanati hanno pianto di cuore. Così va bene.

Nell'atteggiamento di Monaldo, di apparente apertura al "disegno" di Giacomo, l'animo di lui si apre alla speranza, ma quanto prudente e piena di attenuazioni! ("Noi stiamo qui *meno scontenti* ecc."; "perché nostro padre ha fatto *men cattiva cera* che non avevamo creduto ecc.; il quale ["disegno"] ancora *non si può dire che sia disperato*"). Ma proprio dal fatto che il suo intelletto scorge ancora degli ostacoli all'attuarsi del suo "disegno", traspare come la speranza a cui egli ha aperto il suo animo sia quella di chi vuole aggrapparsi più a certe apparenze che non ai segni negativi che pure non gli sfuggono: tanto più ciò denuncia la "necessità" di uscire da Recanati. Nella lettera datata *Recanati 27 Novembre 1818* si accenna ancora a Recanati per dimostrarne all'amico ancora una volta il provincialismo, di cui è segno il fatto che non vi arrivano i libri moderni, sicché pur leggendo sempre i suoi prediletti classici antichi e gli italiani, egli "*sta in una totale ignoranza delle cose del mondo letterario*", ossia della letteratura contemporanea. Nella lettera sempre al Giordani datata *Recanati 18 Gennaio 1819* la speranza nutrita per poco di potere uscire da Recanati lascia il posto alla certezza che i genitori con ogni evidenza, pur contro quello che essi vorrebbero far credere, sono determinati a non far nulla per creare un avvenire a lui e a Carlo fuori di Recanati, pur avendo le relazioni sociali e i mezzi economici necessari allo scopo:

Se ci fosse volontà sincera ed efficace in uno solo di quelli che ci hanno in potere, certo che non sarebbe impossibile a noi quello ch'è facile a venti altri di questa medesima città, e a mille di questa provincia, che con sostanze e onestà di nascita e circostanze molto ma molto inferiori alle nostre, si mantengono o mantengono i loro figli in Roma. In somma solamente che avesse voluto chi dovrebbe volere, e non volendo dice agli altri ed anche a se stesso di non potere, è cosa palpabile che da gran tempo avremmo ottenuto il nostro desiderio. *Ma non vogliono né vorranno mai se non quanto noi gli sforzeremo*, sono contenti di vederci in questo stato, in questo vorrebbero di tutto cuore che morissimo, si pentono di averci lasciato studiare, dicono formalmente in presenza nostra che hanno conosciuto i danni del sapere, al nostro fratello minore danno appostatamente e palesemente educazione e genio e strumenti da falegname, e i nostri desideri paiono stravaganze, voglie pazze e intollerabili.

È una requisitoria a un tempo lucida e impietosa contro i suoi genitori, che rivela come il limite della sopportazione di Giacomo sia

giunto all'estremo: l'irritazione verso i suoi nasce in lui, oltre che dalle circostanze ben note – la cattiva salute, il bisogno di rapporti sociali che Recanati non può offrirgli – dal vedere che verso i figli ormai in età di farsi largo nel mondo, i suoi si comportano assai diversamente da altri nobili recanatesi verso i loro figli, prodigandosi questi ultimi per la loro ascesa sociale a Roma, pur con mezzi e aderenze inferiori a quelle di casa Leopardi. Da parte di Giacomo non c'è invidia per questi giovani più fortunati, ma un'amarezza che tocca non si saprebbe dire se l'astio o lo sbalordimento verso i suoi per l'angustia delle loro vedute, la pertinacia con cui le mettono in pratica e la conseguente incomunicabilità tra loro e i figli. La struttura della seconda parte del brano citato qui sopra (quello che comincia: "*Ma non vogliono né vorranno mai ecc.*") sono – tranne l'ultima un po' più lunga – brevi frasi che si susseguono per asindeto, come chi non voglia fare un discorso articolato, ma elencare nudamente una serie di fatti dolorosi, affidando proprio a tale nudità la forza della sua costernata desolazione.

Nella lettera a Giulio Perticari datata *Recanati 12 Marzo 1819* torna sull'angustia culturale di Recanati, dove non arrivano libri di fuori ("nessuno fa venir libri di nessunissima sorta da nessun luogo"); anche quei pochi che il poeta "commette" ai librai dei grandi centri culturali come Milano gli arrivano dopo molti mesi. Egli ritiene doveroso far presente al Perticari la sua condizione di isolamento rispetto all'attualità letteraria, per scusarsi preventivamente col Conte, che lo aveva invitato a collaborare al suo giornale, se non sarà talora molto sollecito a inviare i suoi scritti. Questo il contesto della sua replicata rampogna contro Recanati e in generale contro la Marca:

In ordine a quello che mi scrivete, ch'io dia mano al vostro giornale, voi siete padrone di me, laonde abbiatemi per deliberato a far sempre il piacer vostro. Ma non mai per amor della Marca, giacché quanto è l'affetto ch'io porto a questa nostra patria comune ch'è l'Italia, tanto bisogna che mi lasciate *odiare intensamente questa vilissima zolla* dov'io son nato: della quale vorrei che vi faceste in mente questo concetto, che non potete mai stando lontano pensare tanto male che da presso non foste per trovarla peggiore.

La nuova connotazione negativa di Recanati, definita "*vilissima zolla*", assomiglia alle altre (precedentemente egli l'ha chiamata "eremo"; di altre affini si vedrà in seguito) e in tutte sono compresenti due aspetti: uno oggettivo, che si riferisce alla piccola dimensione della città e al letargo della sua vita sociale, l'altra soggettiva, ben

più importante, che esprime il sentimento di disistima, di “odio” addirittura del poeta per la sua città, non rapportabile solo alla sua angustia materiale, ma alla sua arretratezza civile (questo, infatti, significa “vilissima”).

Più o meno dello stesso tenore è il giudizio sulla sua città espresso nella lettera al Giordani datata *Recanati 19 marzo 1819*:

... non basta ch'io viva *nella più stupida città e provincia d'Italia*, bisogna per soprappiù che questa sia *la sola città e provincia d'Italia anzi d'Europa che non possa aver commercio col resto del mondo*.

La “*stupidità*” di Recanati risiede essenzialmente nel suo isolamento, nella sua mancanza di scambi di ogni genere, soprattutto intellettuali; ciò che al poeta desideroso di farsi noto coi frutti del suo ingegno è possibile solo fuori di Recanati, perché, stando nella sua città, il suo nome e le sue opere non circolano nell'Italia letteraria che conta, per quanto il Giordani si adoperi per diffonderli.

Nella lettera al Giordani datata *Recanati 26 Marzo 1819* dopo avere ancora ripreso con l'amico il discorso di un'auspicata sua sistemazione anche modesta a Roma, auspicio che vede frustrato dall'ostinata opposizione paterna, egli esprime insieme al suo assoluto bisogno di uscire dall'ambiente familiare e da Recanati un giudizio durissimo su questo e su quella (in questa, come in altre lettere, non è facile distinguere nettamente i giudizi sulla casa paterna da quelli su Recanati, che sembrano due facce della stessa medaglia):

Il fatto sta che qualunque luogo mi dia tanto da vivere mediocrisimamente sarà convenientissimo per me, *né io penso di poter uscire di questa caverna senza spogliarmi di molte comodità che non mi vagliono a niente senza l'aria e la luce aperta*; io voglio dire la vista e il commercio di quel mondo e di quegli uomini fra' quali io son nato, e la conversazione di gente che dia mostra di vivere, e quel ch'è più, d'avere intelletto, il quale se in pochi sarà splendido, certo in niuno può esser così rugginoso e negletto com'è fra noi.

Il senso di oppressione per la casa paterna e per la sua città si esprimono nell'immagine della “caverna”, luogo angusto, buio, adatto alle fiere più che agli uomini; perciò subito dopo, con immagine opposta egli afferma di desiderare “l'aria e la luce aperta”, ossia, come spiega subito dopo, il poter vivere una piena vita sociale e intellettuale. Ma sono le due opposte metafore della “caverna” e dell’“aria e la luce aperta” a suggerire il dramma della sua condizione interiore assai più della chiosa che segue (“io voglio dire” ecc.).

Nella lettera al Giordani datata *Recanati 26 Aprile 1819* egli parla della sua misera vita nella casa paterna, da cui dispera ormai di potere uscire se non con la morte, unica speranza insieme all'affetto dell'amico. Altri due desideri gli fanno sopportare la vita: "i diletti del cuore e la contemplazione della bellezza". Riguardo a quest'ultimo diletto egli afferma di non poterlo godere "in questa misera condizione"; il che significa, io credo, che la bellezza di cui egli parla è quella del "mondo", con tutte le attrattive che la sua accesa immaginazione colorisce. Ma aggiunge, i buoni libri, come quelli dell'amico, gli dimostrano che raramente la bellezza è congiunta alla virtù, benché sembrino "*compagne e sorelle*"; ciò che "*lo fa spasimare e disperare*". Il suo alto ideale letterario in cui la bellezza gli appare priva di attrattiva se non animata da un'alta moralità, lo induce a ritenere che la stessa cosa accada nel "mondo": se e quando conoscerà il mondo, la società, vedrà certamente persone belle, ma poche in cui la bellezza sia congiunta alla virtù. A ciò che si è finora notato aggiungerei che l'espressione citata più sopra, "i diletti del cuore e la contemplazione della bellezza", mi sembra sostanzialmente un'endiadi, se a "contemplazione della bellezza" si dà quel significato pienamente appagante spiegato dal poeta: il bello per lui deve essere al tempo stesso un "*diletto del cuore*", qualcosa che deve riempigli l'animo di sensazioni gratificanti e intense: non è questo che su un piano di pura immaginazione accade nell'*Infinito*?

La lettera datata *Recanati 21 giugno 1819*, anch'essa indirizzata al Giordani, ritorna sul suo stato d'animo in cui si combattono ardore di passioni e disperazione, ed è tale questa disperazione che essa ha quasi annullato in lui anche il desiderio di uscire da tale condizione dolorosa trovando un equilibrio che gli dia "pace". Ma non la "pace", la quiete dell'animo, è ciò che sta più a cuore al poeta, quanto l'aspirazione a fare qualcosa di "grande":

Farò mai niente di grande? né anche adesso che *mi vo sbattendo per questa gabbia come un orso? in questo paese di frati*, dico proprio questo particolarmente, *e in questa maledetta casa*, dove pagherebbero un tesoro perché mi facessi frate ancor io, mentre, volere o non volere, a tutti i patti mi fanno viver da frate, e in età di ventun anno, e con questo cuore ch'io mi trovo, fatevi certo ch'*in brevissimo tempo io scoppierò*, se di frate non mi converto in apostolo, e non fuggo di qua mendicando, come la cosa finirà certissimamente.

Poche osservazioni: la "caverna" della lettera del *26 Marzo 1819*, qui, con altra metafora ancora più forte, diventa "gabbia", che è al

tempo stesso (ora la coincidenza è dichiarata) la casa e Recanati. Dentro questa gabbia egli si paragona a un orso che vi sbatte contro: l'allusione alla dimora animalesca suggerita dalla metafora della "caverna", ora si esplicita nel paragone con l'"orso" rinchiuso nella "gabbia"; non solo, la "gabbia" non ha vie d'uscita, è un vero e proprio carcere. In questa condizione materiale e psichica, il poeta sente che "*scoppierà*" – immagine, anch'essa, di grande intensità – se in un modo o in un altro non uscirà dalla "gabbia". Noterei che le due metafore della "caverna" e della "gabbia", nella loro angustia dolorosa, esprimono una tensione acutissima a liberarsi da questa condizione di chiusura coatta, come suggerisce l'altra metafora dello "*scoppiare*", ove questa tensione non trovasse il modo di allentarsi. Ma nel poeta la speranza di sprigionarsi dalla "gabbia" è più forte di ogni funesta previsione; dice infatti "se... non fuggo di qua, *come la cosa finirà certissimamente*".

L'altalenare di speranze, ossia di progetti di fuga, e di estrema prostrazione, si fa più incalzante nelle ultime lettere che prenderemo in considerazione. Nella lettera al Giordani datata *Recanati 26 luglio 1819*, da cui si evince che il tentativo di uscire da Recanati se mai gli riuscirà sarà un affidarsi alla ventura, la lucidità con cui confessa all'amico lo stato di prostrazione fisica e morale è pari al tono straziato che lo connota:

Nell'età che le complessioni ordinariamente si rassodano, io vo scemando ogni giorno di vigore, e le facoltà corporali mi abbandonano a una a una. Questo mi consola, perché m'ha fatto disperare di me stesso, e conoscere che la mia vita non valendo più nulla, posso gittarla, come farò in breve, perché non potendo vivere se non in questa condizione e con questa salute, non voglio vivere, *e potendo vivere altrimenti bisogna tentare. E il tentare così com'io posso, cioè disperatamente e alla cieca, non mi costa più niente*, ora che le antiche illusioni sul mio valore, e sulle speranze della vita futura, e sul bene ch'io potea fare, e le imprese da togliere, e la gloria da conseguire, mi sono sparite dagli occhi, e non mi stimo più nulla, e mi conosco assai da meno di tanti miei concittadini, ch'io disprezzava così profondamente.

Le resistenze interne del poeta sembrano franate ed egli è di fronte a un bivio: farla finita, oppure fuggire da casa senza alcun sostegno da parte della famiglia; ciò che nonostante il crollo di ogni vigore fisico e ogni fiducia in se stesso, nel suo stesso ingegno e nelle sue speranze di gloria egli sembra tuttavia preferire proprio perché ormai sente di non aver più nulla da perdere.

Nella lettera al fratello Carlo datata [*Recanati s. d., ma fine di Luglio 1819*], Giacomo rivela a Carlo le ragioni che l'hanno indotto a rompere gli indugi e a essere sul punto di fuggire da casa, nonostante l'immutata ostilità di Monaldo e il contrario consiglio dello stesso Carlo. Egli – dice al fratello – ha preso la sua decisione a caldo, ma non "*repentinamente*" perché "*ha* lasciato passare molti giorni per maturarla; e non *ha* avuto motivo di pentirsene". Ormai è maggiorenne e ciò lo sottrae alla tutela paterna; ma il fatto giuridico rafforza i motivi sostanziali che egli vuole ricordare al fratello:

Due cagioni m'hanno determinato immediatamente, la noia orribile derivata dall'impossibilità dello studio, sola occupazione che mi potesse trattenere in questo paese; ed un altro motivo che non voglio esprimere, ma tu potrai facilmente indovinare. E questo secondo, che per le mie qualità sì mentali come fisiche, era capace di condurmi alle ultime disperazioni, e mi faceva compiacere sovranamente nell'idea del suicidio, pensa tu se non dovea potermi portare ad abbandonarmi a occhi chiusi nelle mani della fortuna.

Quale sia il secondo e più impellente motivo della deliberata fuga cui accenna a Carlo *per ambages*, si può solo indovinare, andando per esclusione: escludendo tutte le ragioni da lui più volte accennate nelle lettere al Giordani da noi citate, e ammettendo, come par lecito, che non ci sarebbe stato motivo per non ripeterle al fratello, l'allusione a una seconda e cogente "cagione" potrebbe verosimilmente riferirsi a qualcosa che riguarda la sessualità di Giacomo. Se questa è la seconda "cagione", egli spera che le distrazioni del "mondo", cioè di una società più ampia e più varia di quella di Recanati, potranno se non guarirlo dei suoi disturbi, almeno alleviarglieli.

La lunga lettera a Monaldo [*Recanati, s.d., ma fine di Luglio 1819*] è una lettera di commiato dopo l'irrevocabile decisione di fuggire da Recanati. Ma nel prendere commiato dal padre egli desidera che Monaldo ascolti tutte le ragioni che lo hanno indotto a questa scelta estrema. L'elenco minuzioso di tali ragioni fanno della lettera un terribile *j'accuse* nei confronti del padre. Tali ragioni sono soggettive e, se così si può dire, oggettive, nel senso che egli punta il dito accusatore verso quei limiti culturali e caratteriali del padre (scarsa sensibilità, mancanza di lungimiranza riguardo all'avvenire dei figli, doppiezza d'animo) che hanno aggravato le sue condizioni sia fisiche che psichiche. Ma il *j'accuse* è, al tempo stesso, un atto di orgoglio teso anch'esso a giustificare la fuga:

Odio la vile prudenza che ci agghiaccia e lega e rende incapaci d'ogni grande azione, riducendoci come animali che attendono tranquillamente alla conservazione di questa infelice vita senz'altro pensiero. So che sarò stimato pazzo, come so ancora che tutti gli uomini grandi hanno avuto questo nome... Voglio piuttosto essere infelice che piccolo, e soffrire piuttosto che annoiarmi, tanto più che la noia, madre per me di mortifere malinconie, mi nuoce assai più che ogni disagio del corpo.

Probabilmente con l'espressione generica "vile prudenza" egli intende alludere al comportamento del padre; a ogni buon conto esalta l'ideale della magnanimità, non in astratto, ma come tensione fortemente radicata nel suo animo. L'aspirazione a compiere "grandi azioni" a diventare un "grande uomo" attesta come la dimensione del "grande" in accezione totale, sociale ed etico-intellettuale, sia una delle sue maggiori "illusioni": nell'accezione totale di cui si è detto, che cosa più grande dell'infinito?

Alcune lettere successive a questa indirizzata al padre (quella a Saverio Broglio D'Ajano del 13 Agosto 1819; e le tre al Giordani, rispettivamente del 20 Agosto 1819, del 1 Ottobre 1819 e del 17 Dicembre 1819) segnano la fine di ogni speranza di fuggire da Recanati: il tentativo di fuga è stato scoperto. L'ultima delle tre lettere al Giordani qui sopra segnalate è anche l'ultima lettera scritta da Leopardi nel 1819, l'anno in cui Leopardi compose l'*Infinito*.

Se ha qualche fondamento la correlazione da noi ipotizzata tra il desiderio di libertà, di grandezza e di gloria acquistate con l'ingegno, di conoscenza di un mondo meno angusto di quello recanatese e la sublime immaginazione dell'infinito esperita nell'omonimo idillio, direi che delle lettere da noi esaminate sotto questo particolare angolo visuale, sono proprio quelle del 1819 le più ricche di slanci repressi, di speranze a lungo protratte e alla fine naufragate di uscire dalla "gabbia" della casa paterna e della città natale, di prostrazioni fisiche e morali che non riescono a fiaccare, se non quando il tentativo di fuga è scoperto, il suo ardente desiderio di grandezza, di gloria, di bellezza congiunta a virtù. È questo, io credo, il sostrato spirituale da cui una singolare occasione "storica" (il trovarsi un giorno sull'"ermo colle" e davanti a una "siepe, che da tanta parte / Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude") sprigiona l'animo del poeta "annegandolo" nel "dolce" "mare" dell'infinito. Se c'è un'analogia tra le tensioni interiori rilevate nelle lettere su cui ci siamo soffermati e l'idillio, quale significato profondo attribuire all'infinito, oltre quello che a me sembra certo di un desiderio di libertà senza limiti nato dal tedio che

l'opprime nella casa paterna? La capacità di concepire l'infinito è segno di animo e di intelletto grandi, di aspirazione a opere e azioni che gli uomini di ingegno più comune non sono in grado di concepire, di una altezza e intensità di sentire in cui bellezza e virtù attingono il sublime etico e artistico. Allorché uomini di questa tempra sognano cose alte e grandi con tutto l'ardore del proprio intelletto e del loro cuore, essi per un momento obliano ogni angustia e ogni sofferenza e si "immergono" in una "dolce" "malinconia".

In un passo del lunghissimo pensiero dello *Zibaldone* – quello che contiene l'altro passo cui abbiamo accennato più sopra – (165-183, 12-23 Luglio 1820; 167, ed. Binni, p. 80), pensiero che indaga sul rapporto tra desiderio infinito del piacere, impossibilità di soddisfarlo effettivamente e possibilità di surrogarlo sul piano dell'immaginazione, Leopardi osserva:

Considerando la tendenza innata dell'uomo al piacere, è naturale che la facoltà immaginativa faccia una delle sue principali occupazioni della immaginazione del piacere. E stante la detta proprietà di questa forza immaginativa, ella può figurarsi dei piaceri che non esistano e figurarseli infiniti: 1. in numero, 2. in durata, 3. in estensione. Il piacere infinito che non si può trovare nella realtà, si trova così nella speranza, le illusioni ec. Perciò non è meraviglia: 1. che la speranza sia sempre maggior del bene; 2. *che la felicità umana non possa consistere se non nella immaginazione e nelle illusioni*". E qualche pagina appresso, dopo aver detto che l'"anima preferisce in poesia e da per tutto, il bello aereo, le idee infinite" di cui "abbondavano gli antichi, abbondano i loro poeti, massime il più antico cioè Omero, abbondano i fanciulli veramente omerici in questo", aggiunge: "La cognizione e il sapere ne fa strage [del "bello aereo" e delle "idee infinite"]", e a noi riesce difficilissimo il provarne. La malinconia, il sentimentale moderno ec. perciò appunto sono così dolci, perché *immergono l'anima in un abisso di pensieri indeterminati, de' quali non sa vedere il fondo né i contorni*.

Le consonanze tra i due brani qui sopra riportati e l'*Infinito* mi sembrano evidenti: c'è la "dolcezza assaporata dall'uomo sensibile quando il sentimento moderno della "malinconia" – tanto meno vigoroso dell'immaginazione spontanea degli antichi e tuttavia segno di un animo che ne avverte dolorosamente la perdita – "*immerge*" chi lo prova "in un abisso di pensieri indeterminati". Tra le tante "*immaginazioni*" che appagano l'animo umano, tendente per natura al piacere infinito, quale più intrinseca a tale tendenza se non quella dello stesso infinito?

Certo – l'ho già accennato – il momento in cui Leopardi ha vissuto nel suo "pensiero" la dimensione dell'infinito supera, pur senza an-

nullarle, le condizioni e tensioni spirituali documentate dalle lettere soprattutto del 1819. Infatti, tali condizioni e tali tensioni si scorgono – più o meno mediamente – nella compagine, tutta centrata sull'evento della sua avventura interiore, dell'idillio: il poeta dell'*Infinito* è la stessa persona che tanto ha patito nella casa paterna le angustie e le malinconie sofferte per l'acuto desiderio di evasione, di libertà costantemente accompagnato da un anelito di grandezza, di autoaffermazione: per dirlo in modo più preciso, l'avventura *pensata* nella lirica, viva solo nelle complesse componenti della sua interiorità ha la stessa profonda, benché in gran parte occulta scaturigine degli stati d'animo esternati nelle lettere da noi considerate più sopra. Tutti i desideri, le speranze i sogni di una vita libera, priva di limiti angustianti, la forte tensione al riconoscimento della propria *grandezza* d'animo e d'ingegno di cui le lettere da noi esaminate sono eloquente testimonio, non solo si coagulano e decantano liricamente nell'*Infinito*, ma trovano in esso un momento di appagamento, se così posso dire, fantasmatico, quasi che quei sogni e quelle aspirazioni vitali cerchino inconsciamente un fantasma dell'anima, appunto, che nella sua dimensione assoluta, a un tempo reale e simbolica, ne esprimesse il senso più intenso e riposto.

Si potrebbe obiettare che questa proposta di interpretazione della lirica non trova se non scarsi appigli filologicamente probanti nelle lettere da noi analizzate a suffragare tale interpretazione: l'obiezione è legittima; osserverei soltanto che gli *Idilli* leopardiani e in particolare l'*Infinito* nascono sì da occasioni particolari che destano nell'animo del poeta recanatese memorie, sentimenti, meditazioni strettamente legate a quei sentimenti, ma tali moti dell'animo affondano le loro radici in situazioni "storiche", reali, dando al termine reale un senso assai comprensivo: fatti accaduti, passioni, malinconie, riflessioni esistenziali ugualmente "vere", parimenti vissute sul piano dell'interiorità. Ora, se l'*Infinito*, più di altri idilli ha qualcosa di liberatorio, di catartico, non senza una nota *dolce*, appagante, non ha, mi pare, considerato nel suo insieme, un tono meno intimo e raccolto degli altri. Non solo, da questo tono intimo e raccolto, si lascia cogliere, o mi sbaglio, una sottile, quasi impalpabile, malinconia, non suggerita solo dai primi versi che evocano con sobri tratti un paesaggio solitario, proprio perciò consono all'animo del poeta: tutta una serie di stilemi trasmettono la sottile malinconia di cui si è fatto cenno: "sovrumani / *Silenzi*", "profondissima *quiete*" "Il cor non *si spaura*", il "*vento*" che il poeta "Ode stormir tra queste piante", e mi sovvien *l'eterno / E le morte stagioni e la*

presente / E viva", "s'annega il pensier mio", "E il naufragar m'è dolce in questo mare".

Gli "interminati / Spazi" e l'abisso del tempo che dietro la spinta di diversi meccanismi psichici il poeta si rappresenta nel "pensiero" esprimono sì un desiderio intenso di vita priva di limitazioni soffocanti, ma, al tempo stesso, il senso della mancanza di argini: di qui lo sbigottimento che coglie il poeta allorché col pensiero esperisce l'avventura dell'infinito spaziale; e lo stesso "naufragar" "dolce" nel "mare" dell'"Immensità" complessiva dell'infinito – spaziale e temporale – esprime un analogo senso di fluttuazione, di un lasciarsi trascinare dentro una dimensione di assoluta apertura, non controllata dalla volontà del poeta. In altri termini, nell'*Infinito* la volontà si esprime solo come desiderio di libertà assoluta, ma in tale desiderio sembra insinuarsi come un senso di voluttuosa anarchia, da cui, tuttavia, traspare un senso di smarrimento, di perdita di solidi punti di ancoraggio: quelli della casa paterna e dell'ambiente recanatese, che tuttavia il poeta rifiuta, pur non sapendo, qualora riesca a disancorarsene, se e quali ne troverà di nuovi. Di qui, nel tono non facilmente definibile dell'idillio, quell'impalpabile malinconia cui ho accennato. Se la mia ipotesi interpretativa ha qualche fondamento, nell'*Infinito* il poeta sogna e per un momento assapora una libertà a lungo agognata, ma, nel momento in cui la vive nel pensiero ne avverte come un turbamento.

La lettura in chiave psicologico-simbolica dell'idillio qui proposta – ne convengo – non ha la stessa oggettività (pur sempre relativa) delle interpretazioni che hanno nel testo della lirica il loro solido punto di partenza; tuttavia, i pur frammentari vestigi nell'*Infinito* delle lettere analizzate, ma più ancora alcune corrispondenze oppositive, se così esprimermi, che ho creduto di ravvisare tra queste lettere e l'avventura del pensiero narrata nell'*Infinito* (corrispondenze, intendo dire, di cui quelle lettere offrono la *facies* negativa che, dietro la spinta del desiderio, si tramuta nella lirica in energia psicologica positiva) mi ha indotto a ritenere non immotivata la presente interpretazione.

Bibliografia

- V. Arangio Ruiz, *La siepe dell'“Infinito”*, in “Letterature Moderne”, I, 1962.
- L. Blasucci, *Paragrafi sull'“Infinito”*, in *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- F. Chiappelli, *Note sull'intenzione e la perfezione dell'“Infinito”*, in “Lettere italiane”, XVI, 1964.
- F. Ferrucci, *Lo specchio e l'“Infinito”*, in “Strumenti critici”, IV, 1970.
- M. Fubini, *Metrica e poesia*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- G. Leopardi, *I Canti*, a cura di L. Russo, Firenze, Sansoni, 1968.
- G. Leopardi, *Canti*, introduzione e commento di M. Fubini, edizione rifatta con la collaborazione di E. Bigi, Torino, Loescher, 1972, 2 ed.
- G. Leopardi, *Canti*, a cura di G. e D. De Robertis, Milano, Mondadori, 1978.
- G. Leopardi, *Canti*, edizione critica e autografi a cura di D. De Robertis, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1984, voll. 2 (per l'*Infinito* si è seguito il testo stabilito da De Robertis, tranne che per il sintagma “interinati / Spazi” (vv. 4-5) a cui egli preferisce la lezione dell'autografo, di B. 26 e di F., “interminato / Spazio”).
- G. Leopardi, *Tutte le opere*, con introduzione e a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1976, voll. 2 (per le lettere e per i passi dello *Zibaldone* citati o ricordati si è usata questa edizione).

MARIA DORA SPADARO

I LATINI NELLE FONTI BIZANTINE

1. L'impero bizantino, essendo multietnico e multinazionale, presenta tutte le peculiarità di una società composita, la quale ha potuto realizzare una condizione di convivenza in qualche misura equilibrata fra le svariate componenti, perché è stata in grado di attivare e favorire dei processi osmotici (che in certe situazioni diventano, peraltro, quasi fisiologici). Una buona coesione evita, infatti, l'insorgere di antagonismi che finiscono col tradursi in lotte e tensioni interne, le quali turbano l'ordine pubblico e fomentano le *staseis*: pericoli che l'impero, costantemente impegnato a tenere sotto controllo tanto i territori di frontiera quanto i possedimenti provinciali, si sforza accuratamente di evitare.

La pacifica coesistenza dei vari *ethne* è, dunque, la condizione primaria per garantire all'impero, attraverso un processo dinamico, un equilibrio interno. Per tale ragione, le alte sfere laiche ed ecclesiastiche attivano processi tesi al recupero dei 'barbari' adoperando come collante la loro adesione all'ortodossia politica e religiosa, percepite entrambe come strumenti che evitano la formazione di processi disgregativi perniciosi al mantenimento della stabilità della *basileia*.

Questa scelta di fondo nei confronti di «ceux d'en face»¹ non implica che essa sia da tutti condivisa: negli scritti giunti fino a noi e provenienti dall'alta cultura vediamo che gli intellettuali considerano 'altro' e quindi barbaro chi non è ellefono. Tale atteggiamento nei riguardi del 'barbaro' si presenta in maniera difforme nei vari strati sociali della popolazione. Maggiore apertura si riscontra fra coloro che vivono nelle zone periferiche e di frontiera: essi, essendo in costante contatto con popoli che hanno tradizioni di vita diverse,

¹ G. Dagron, «Ceux d'en face». *Les peuples étrangers dans les traités militaires byzantins*, TM 10 (1987), pp. 208-231.

avviano, quasi *naturaliter*, uno spontaneo processo di mutazione e fanno passare in secondo piano atavici condizionamenti o preconcetti culturali e ideologici². Nel complesso l'impero presenta, quindi, un quadro in cui predomina non il discrimine del barbaro, bensì la sua integrazione.

Un caso a parte è costituito dall'*élite*, sopra tutto di cultura. Coloro che fanno parte dei ceti colti ed emergenti, fieri della propria superiorità culturale, guardano infatti con certo disprezzo ad ogni popolo che non sia erede del patrimonio degli antichi greci: questo fa sì che quando gli intellettuali riconoscono pure all'*ethnikos* il possesso di *virtutes*, non si esimono dal sottolineare che costui, rispetto al bizantino, si pone, comunque, su un gradino più basso.

Un esempio illuminante di codesto disprezzo per il barbaro è costituito dalla corrispondenza di Teofilatto, arcivescovo di Ochrida³, illustre rappresentante dell'*élite* culturale. Questi, destinato per ordine dell'imperatore Alessio I Comneno ad occupare il trono arcivescovile della Bulgaria, avverte la sua nomina come una punizione: il rimpianto di ciò che ha dovuto lasciare (come la frequentazione dei circoli culturali della Capitale, la possibilità di accedere alle biblioteche, i contatti con l'ambiente di corte), gli rendono vieppiù insopportabile il rozzo contesto in cui si trova a vivere, abitato da gente che definisce barbara, incivile, rozza, incolta, senza testa e maleodorante⁴.

L'armamentario usato da Teofilatto per connotare i barbari è molto diffuso fra i dotti che utilizzano una topica ormai recepitata per connotare gli *ethne* considerati privi di tradizioni culturali di alto livello: essa, a man mano che si accentua il divario fra *pars Occidentis* e *Orientis*, viene però adibita anche in funzione antilatina. Ciò è dovuto al deteriorarsi dei rapporti fra Greci e Latini, su cui hanno pesato situazioni e avvenimenti che ne hanno minato e alterato, lentamente ma inesorabilmente, le relazioni.

Determinante è stata in tal senso la colluvie che ha travolto l'Occidente e che ha in parte risparmiato l'Oriente: essa, investendo con

² Processi osmotici si riscontrano, ad es., non solo fra coloro che, esercitando la mercatura, hanno contatti con le popolazioni periferiche dell'impero e con quelle d'oltre frontiera, ma anche fra quanti per ragioni diverse si trovano a passare periodi più o meno lunghi a contatto con popolazioni di varia etnia.

³ P. Gautier, *Theophylacti Achridensis epistulae*, recensuit, gallice vertit, notisque instruxit P. Gautier (CFHB, Series Thessalonicensis XVI, 2), Thessalonicae 1986 = Gautier, *epistulae*.

⁴ Gautier, *epistulae*, pp. 141, 145, 147 etc.

una forza dirompente l'impero romano d'Occidente, scava fra le due parti un solco, che, col passare dei secoli, accentua ed esaspera le rispettive specificità. Tale *gap*, creatosi fra Greci e Latini, finisce quindi col condizionare i reciproci rapporti sia sul piano ideologico-politico, sia su quello religioso e culturale.

2. I primi riflessi di questo iato si percepiscono nell'organizzazione scolastica degli studi superiori: le scuole bizantine non contemplano più la presenza di professori di latino accanto a quelli di greco. Il che, in qualche modo, ufficializza sia la decadenza del latino come seconda lingua della *pars Orientis* sia il disinteresse della *élite* greca per lo studio delle opere latine.

Peraltro, la compilazione giuridica giustiniana mette a nudo, a partire dal VI secolo, la difficoltà di studenti e giudici bizantini nell'usare un testo latino come il *Corpus Juris*. E dunque, se per un verso tale *opus*, in linea col bilinguismo che caratterizzava le relazioni fra i due imperi, non mutava la originaria veste latina dei testi giuridici, per l'altro, il consentire agli alunni dell'impero orientale di avvalersi per il *Corpus Juris* di una traduzione in greco, seppure letterale (*katà poda*), sanciva, se non *de iure* certamente *de facto*, che il latino non era più la seconda lingua dell'impero.

Una volta uscito dal circuito della lingua ufficialmente usata accanto al greco, il latino viene impiegato, secondo una tradizione antica, ormai codificata, nell'esercito per impartire ordini ai soldati. E dunque, va sempre più dissolvendosi quel filo rosso che, anche dopo la *translatio imperii*, legava ancora le due culture.

Una sorte non dissimile tocca in Occidente al greco, che resta appannaggio dei gruppi grecofoni dell'Italia bizantina. Travolta a più ondate dalle invasioni barbariche, la *pars Occidentis*, a causa di questi sconvolgimenti, a stento, e solo in parte, riesce a salvare dal naufragio l'eredità lasciata dagli antichi autori latini. Le invasioni barbariche provocano la destrutturazione delle oligarchie cittadine, delle antiche nobiltà di casta e di censo, a cui si deve la committenza di libri e quindi la diffusione del patrimonio culturale. Il lento declino delle città, e con esso di tutti gli aspetti che coinvolgono la vita pubblica, l'instabilità sociale e politica, la lotta per la mera sopravvivenza, finiscono poi con il restringere il sapere ad una cerchia ristretta di persone: giuristi e clero. E a testimoniare come fosse quest'ultimo ad essere il detentore del sapere, basti pensare che il termine *clericus* non indicava solo l'ecclesiastico ma anche il laico colto.

Pars Orientis e *pars Occidentis*, seppur per ragioni diverse e se-

guendo percorsi dissimili, conseguono il medesimo risultato finale: l'Oriente non parla più il latino, l'Occidente non studia più il greco.

Il fatto che accadimenti diversi ed interessi difformi abbiano allontanato Greci e Latini, non impedisce che essi instaurino un dialogo, seppure improntato a rivendicazioni politiche e religiose che inaspriscono, è vero, i rapporti e la rivalità fra i due imperi, ma che, tutto sommato, finiscono con l'essere non solo terreno di scontro, ma anche di incontro fra due culture che costantemente si commisurano in maniera accesa, dialettica e polemica.

Ed infatti, la lotta senza quartiere, che, in forma più o meno scoperta, Oriente e Occidente conducono e sul piano politico e su quello religioso, costringe entrambi a mettere in essere tutte le possibili argomentazioni, tutte le sottigliezze e i lenocini con i quali battere e demonizzare l'avversario. In ultima analisi, tale contesa, che si gioca anche sul piano culturale, finisce con l'essere un confronto dialettico non solo sul piano ideologico e politico, ma anche su quello culturale, dal momento che per ribattere alle accuse, ciascuno deve ripercorrere, punto per punto, le argomentazioni sostenute dalla controparte, facendo ricorso a tutto lo scibile a disposizione.

Ma va anche detto che le diatribe di ordine dottrinario ed ideologico non hanno un'incidenza di ampio respiro, in quanto le problematiche che si dibattono non sono alla portata del grosso pubblico, più sensibile alla prassi piuttosto che alla teoria, e quindi rischiano di restare circoscritte a ristretti ambiti di elevato livello culturale. Per ampliare il bacino di utenza e per ottenere un coinvolgimento ampio, tanto l'Oriente greco quanto l'Occidente latino attivano, quindi, una serie di luoghi comuni, che, fatti veicolare con idonei strumenti fra i vari strati sociali, servono a porre nella luce peggiore l'avversario del momento⁵.

Fieri della propria tradizione⁶ e superiorità culturale, i Bizantini applicano pertanto all'Occidente, avvertito culturalmente inferiore oltre che come antagonista o come nemico, la stessa categoria etnografica adibita per connotare le popolazioni barbariche, nei confronti delle

⁵ Maria Dora Spadaro, *I barbari: luoghi comuni di etnografia bizantina presso gli storici*, in *Categorie linguistiche e concettuali della storiografia bizantina*. Atti della quinta Giornata di studi bizantini, Napoli, 23-24 aprile 1998, a cura di U. Criscuolo e R. Maisano, Napoli 2000, pp. 233-247.

⁶ Vd., fra gli altri, Maria Dora Spadaro, *Gli 'intellettuali' e la mimesi*, in *La Mimesi bizantina*. Atti della quarta Giornata di studi bizantini, sotto il patrocinio dell'AISB (Milano 16-17 maggio 1996), Napoli 1998, pp. 171-191.

quali permangono, malgrado l'alto grado di tolleranza, diffusi e radicati sentimenti di diffidenza e di disprezzo. Tali *topoi* letterari, chiari e semplici, quasi moderni *slogan*, in particolari momenti assolvono ad una precisa funzione di condizionamento della pubblica opinione: essi agiscono infatti sulla sfera dei sentimenti e non della ragione, per cui riescono a coinvolgere la massa in problematiche che, diversamente, rimarrebbero circoscritte ad una ristretta cerchia di politici o di intellettuali al servizio del potere. E il modo più rapido e semplice per demonizzare i Latini è, per l'appunto, far veicolare una topica simile a quella riservata ai popoli barbari.

3. Per quello che concerne l'atteggiamento degli intellettuali bizantini nei confronti della cultura latina, ci sembra emblematico un opuscolo di Teofilatto di Achrida⁷. In pieno XI sec., vale a dire quando l'Occidente è in netta ripresa economica e politica e nel Mediterraneo si affacciano quelle potenze marittime dalle quali verrà la rovina di Bisanzio, questo intellettuale dotto e raffinato scrive, forse per incarico dell'imperatore Alessio I Comneno, un opuscolo in cui dibatte le ragioni che impediscono l'unione delle due Chiese, unione che l'imperatore in quel momento caldeggiava, stante le trattative avviate con il papa Urbano II⁸: scopo dello scritto è quello di minimizzare le divergenze cristologiche e liturgiche fra cattolici e ortodossi.

L'ecclesiastico, al fine di convincere i confratelli ortodossi che quelli dei Latini, tutto sommato, non sono dei veri e propri errori, ma vanno ascritti ad usi locali, si avvale di vari argomenti, che corrobora con esempi diversi. All'interno di queste argomentazioni esplicative, Teofilatto deve affrontare anche quello che rappresenta il *punctum dolens* del dissenso, vale a dire la formula trinitaria espressa dai Latini col *Filioque*. Il prelado risolve la complessa questione semplificandola al massimo. Per farla apparire quasi irrilevante, egli asserisce che la formula del *Filioque*, adottata dai Latini, è impropria solo formalmente; l'ambiguità che da essa scaturisce è di carattere formale e non sostanziale e va addebitata alla lingua latina, che, essendo più rozza della greca, è incapace di esprimere con esattezza i concetti⁹. È dun-

⁷ P. Gautier, *Theophylacti Achridensis opera*, recensuit, gallice vertit, notisque instruxit P. Gautier (CFHB, Series Thessalonicensis XVI, 1), Thessalonicae 1980, pp. 246-285 = Gautier, *opera*.

⁸ Maria Dora Spadaro, *Chiesa d'Oriente e Chiesa d'Occidente sotto la dinastia dei Comneni*, *Byzantinische Forschungen* 22 (1996), pp. 79-97.

⁹ Gautier, *opera*, pp. 257-259.

que alla *rusticitas* della lingua latina che va imputata l'incomprensione fra cattolici e ortodossi.

Orbene, in tale argomentazione Teofilatto, come altri prima e dopo di lui, sia pure per conseguire un risultato che appiani la *querelle*, non trova di meglio che avvalersi della *deminutio* dell'antagonista cultura latina.

Un atteggiamento ancor più corrivo e ostile troviamo nella *Memoira* scritta da Costantino Stilbes¹⁰: questi, partendo dalla questione che investe il dissenso religioso, estende però la propria requisitoria antilatina ad altri campi. Questa diversità di tono e di stile non è da ricondurre solo al diverso spessore culturale che contraddistingue Teofilatto e Costantino Stilbes, bensì al fatto che è cambiato, anzi si è deteriorato, in modo sensibile il rapporto fra Greci e Occidente latino.

Costantino Stilbes non scrive infatti quando Alessio I tenta di riallacciare i rapporti con il papato, bensì dopo la conquista latina di Cost.poli, opera, egli dice, dei nefandi e infidi Latini che con un pretesto hanno espugnato (12 aprile del 1204) la capitale di un impero considerato una delle più grandi potenze del mondo. Il comportamento dei vincitori in tale occasione non è stato diverso da quello di predoni barbari ed atei, poiché costoro, pur essendo cristiani, non hanno risparmiato la popolazione inerme, ma si sono abbandonati ad un saccheggio che non ha avuto rispetto neppure per le case di Dio. Testimonianza di tale scempio della città troviamo anche in Niceta Coniata. Scrive lo storico che

Tutta la popolazione muoveva verso di loro (*i. e. i Latini*), portando le croci e le sante immagini di Cristo, come è d'uso nelle feste religiose e nelle processioni. A quella vista essi non mutarono il loro abituale stato d'animo, non atteggiarono le labbra a un pur lieve sorriso: tale inattesa visione non valse a rasserenare i volti irati, ad addolcire gli sguardi biechi e minacciosi, a placare l'eccitazione. Ebbero invece il coraggio di assalire i fedeli e di depredarli senza pietà non di quanto possedevano, a cominciare dai carri, sibbene anche degli oggetti sacri. Tutti impugnavano le spade e con le armi sguainate trattenevano a stento i loro cavalli eccitati dagli squilli di tromba.

Quali delle tante nefandezze commesse in quell'occasione da quegli scellerati dovrò raccontare per prima? Quale dopo? Quale ultima? Ahimè, che infamia abbattere le venerate immagini e profanare le reliquie di coloro che morirono per amore di Cristo...¹¹

¹⁰ J. Darrouzès, *Le Mémoire de Constantin Stilbès contre les Latins*, REB 21 (1963), pp. 50-100.

¹¹ Niceta Coniata, *χρονική διήγησις*, p. 572, 79 van Dieten, trad. di Maria

Le loro malefatte e il loro crimini inducono pertanto anche la gente comune a condividere e a far proprio tutto l'armamentario topico con cui i dotti avevano nutrito i loro scritti: e ciò accresce ancor più nella popolazione il rancore e il disprezzo per i Latini. Ad incrementare poi a dismisura l'odio dei Greci verso i vincitori concorre anche il fatto che costoro impongono con la forza sia il riconoscimento del *Filioque*, sia l'adozione del rito latino, sia la sottomissione al papa.

4. Più sfaccettata appare la posizione di Anna nell'*Alessiade*¹², l'opera storica¹³ che la porfirogenita dedica al padre, l'imperatore Alessio I Comneno. Sebbene la principessa sia antilatina e consideri gli occidentali infidi, venali, imbrogliatori, avidi, oltre che rozzi e nemici dell'impero, tuttavia a qualcuno di loro riconosce il possesso di virtù non dissimili da quelle del Greco.

Donna coltissima, Anna appartiene a quella categoria di intellettuali che vantano la superiorità dell'eredità culturale greca rispetto ad ogni altra, ivi compresa la latina e questo senso di superiorità lo esplicita, ad esempio, con pesanti critiche nei confronti del filosofo Giovanni Italo, fatto assurgere a prototipo della cultura occidentale¹⁴.

Cambia invece registro in relazione ai duchi normanni, come Roberto il Guiscardo e Boemondo, anche se non risparmia loro strali feroci¹⁵. Così nella *dieghesis* riguardante la caduta di Durazzo, città

Minniti Colonna, in AA.VV., *Bisanzio nella sua letteratura*, a c. di U. Albin - E.V. Maltese, Milano 1984, p. 666.

¹² Annae Comnenae *Alexias*, rec. D.R. Reinsch - A. Kambylis (CFHB, 40/1), Berlin-New York 2001 (= *Alex.*).

¹³ Sebbene in teoria né l'encomio né lo *psogos* siano prerogative della narrazione storica, a cui si addice l'*aletheia*, è anche vero che il racconto storico rispecchia l'ottica dello scrivente, perché di fatto lo storico ci tramanda le *sue* verità: cfr., ad es., F.H. Tinnfeld, *Kategorien der Kaiserkritik in der byzantinischen Historiographie von Procop bis Niketas Choniates*, München 1971.

¹⁴ *Alex.* 5, 8, 1-4, pp. 161-163 Reinsch - Kambylis.

¹⁵ Così, ad es., nel narrare i prodromi della prima crociata, la principessa bizantina scrive che tale notizia impensierisce l'imperatore, perché egli conosce quale sia l'impeto degli occidentali, di quel popolo barbaro che davanti alla ricchezza sta a bocca aperta e che alla prima occasione infrange, con disinvoltura, i trattati. E per fare rilevare come le Crociate siano un espediente atto a mobilitare una massa di uomini, provenienti da un estremo all'altro dell'Europa, aggiunge che tale moltitudine non è composta solo da persone che hanno uno scopo malvagio, in quanto fra essi c'è pure la gente semplice, che spesso si è portata al seguito anche la famiglia, e che si è messa in viaggio spinta davvero dal desiderio

che Roberto il Guiscardo ha posto sotto duro assedio e che ha espugnato dopo aver inflitto una dura sconfitta all'esercito di Alessio Comneno, Anna, dopo aver narrato le varie fasi dell'assedio, istituisce questa *synkrisis* fra il padre, lo sconfitto Alessio, e Roberto, il vincitore. Scrive dunque che

«si fronteggiavano due uomini capaci di provvedere e progettare qualunque mossa: non c'era stratagemma che non conoscessero, anzi ogni tecnica di assedio, ogni sorta di agguato e di scontro campale era loro perfettamente familiare. Uomini decisi e generosi nell'azione personale, nemici in grado di tener testa con astuzia e valentia a tutti i generali sulla faccia della terra»¹⁶.

In tale *synkrisis*, la nostra storica, pur riconoscendo la *virtus* di Roberto, non perde occasione per sottolineare che suo padre, l'imperatore Alessio, scontrandosi con un uomo maturo, come era il normanno, il quale, fra l'altro, si vantava di far quasi tremare la terra e le armate nemiche con un solo grido, in nulla, malgrado la giovane età, era risultato inferiore al nemico.

Anche se in tale contesto magnificare le capacità del nemico e riconoscerne il valore significa implicitamente giustificare la sconfitta subita dal padre, ciò non toglie che, nel dipanarsi del discorso, si avverta un sincero riconoscimento delle *virtutes* dell'occidentale, e grande ammirazione per la sua preparazione tecnica, per la sua intelligenza strategica. Se, da una parte, non possiamo escludere che Anna intrecci questi fili dieghematici, dalle colorazioni multiple, per inserire l'*auxesis* dell'imperatore bizantino, dall'altra non possiamo, *tout court*, togliere valore agli apprezzamenti espressi nei riguardi dell'occidentale.

Peraltro, anche nei riguardi di Boemondo, altro capo normanno, pericoloso nemico di Bisanzio, la principessa, anche se prodiga di critiche e di accuse, non si esime tuttavia dall'esprimere un vivo apprezzamento in ordine ad alcune doti del Latino, del quale scrive che

«... non si era mai visto prima, nei territori dell'impero, un uomo simile, né barbaro né greco: la sua vista ispirava ammirazione, la sua fama lasciava attoniti. Per descrivere nei particolari l'aspetto di

di venerare il S. Sepolcro. È invece Boemondo, e quelli che la pensano come lui, che vengono celando ben altro proposito, vale a dire di impadronirsi dell'impero romeo: *Alex.* 10, 6, 7, p. 301 Reinsch – Kambylis.

¹⁶ *Alex.* 5, 1, 3, p. 142 Reinsch – Kambylis. Trad. di Maria Minniti Colonna, in *Bisanzio nella sua letteratura*, cit., p. 499.

questo barbaro, la sua statura era tale da superare di quasi un braccio tutti gli uomini più alti: vita stretta, fianchi sottili, largo di petto e di spalle, con braccia robuste. Un fisico né troppo asciutto né pesante, ma perfettamente proporzionato: un'incarnazione, diciamo, di Policeto»¹⁷.

Inoltre gli riconosce il possesso di una intelligenza versatile, astuta, capace di trovare la via di uscita in ogni circostanza. Lo definisce un uomo che ha il pieno controllo dei propri mezzi e che quando parla sa trovare parole giuste e calibrate. «Con queste straordinarie caratteristiche era inferiore soltanto ad Alessio, quanto a fortuna, eloquenza, e altre qualità naturali»¹⁸.

In questo caso, come nella precedente *synkrisis*, il termine di confronto è sempre il padre Alessio, le cui doti, ella dice, non sono eguagliate da quelle, pur notevoli, di Boemondo. E, ancora una volta, la principessa sembra subire il fascino dell'avversario a cui, se per un verso non risparmia critiche aspre, per l'altro riserba elogi rilevanti.

Gli esempi succitati danno la misura del rapporto composito che vige fra Greci e Latini e anche se fra le due *partes* sembra prevalere il divario, l'animosità, l'incomunicabilità, non si può negare che esista una sorta di ammirato timore del nemico che si tenta in qualche misura di esorcizzare anche tramite le succitate *synkriseis* fra Alessio I e i due Normanni.

Va altresì rilevato che l'apertura mostrata da Anna nei riguardi dei condottieri Occidentali non si riscontra nei confronti di Giovanni Italo, un intellettuale di spicco che nella Capitale succede a Michele Psello nella carica di *hypatos* dei filosofi della così detta Facoltà di Lettere fondata da Costantino IX Monomaco¹⁹. La ragione di questa

¹⁷ Alex. 13, 10, 4, p. 411 Reinsch – Kambylis. Trad. di Maria Minniti Colonna, in *Bisanzio nella sua letteratura*, cit., p. 499.

¹⁸ Alex. 13, 10, 5, p. 412 Reinsch – Kambylis. Trad. di Maria Minniti Colonna, in *Bisanzio nella sua letteratura*, cit., p. 500.

¹⁹ Enrica Follieri, *Sulla Novella promulgata da Costantino IX Monomaco per la restaurazione della Facoltà giuridica a Costantinopoli*, in «Studi in onore di Edoardo Volterra», II, Milano 1971, pp. 647-664; G. Weiss, *Oströmische Beamte im Spiegel der Schriften des Michael Psellos*, Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität München, München 1973; Vanda Wolska-Conus, *Les écoles de Psellos et de Xiphilin sous Constantin IX Monomaque*, TM 6 (1976), pp. 223-243; R. Anastasi, *L'università a Bisanzio nell'XI secolo*, SicGymn n.s. 32 (1979), pp. 351-378= AA.VV., *Studi di filologia bizantina*, I, Facoltà di Lettere e Filosofia, Catania 1979, pp. 37-64.

‘chiusura’ della porfirogenita potrebbe ravvisarsi nel fatto che il filosofo si rende invisibile, per i suoi studi platonici, al potere laico ed ecclesiastico, il quale, mettendolo sotto processo e costringendolo all’abiura²⁰, si sbarazza di lui in maniera incruenta. Ma è anche vero che Italo non aveva la pericolosità né di un Roberto il Guiscardo né di un Boemondo. Questa sensibile diversità di atteggiamento lascia quindi supporre che Anna sia in qualche modo influenzata non solo da fattori culturali ma anche mentali.

La presenza di codeste suggestioni di diversa origine si coglie nell’atteggiamento della porfirogenita, la quale nella persona di Giovanni Italo colpisce l’intellettuale di origine e tradizione latina e quindi di chi è in possesso di una formazione culturale incomparabilmente inferiore alla greca. Con tali attacchi Anna vuole rivendicare e riaffermare, quindi, la superiorità della *sophia* greca su quella latina, alla quale riconosce di eccellere solo nel diritto.

Alla base dei riconoscimenti tributati ai Latini stanno, invece, motivazioni di carattere empatico. Ella subisce il fascino che emanano i due Normanni, in cui ravvisa una *virtus* bellica, improntata ad un ideale di vita aristocratico ed ‘eroico’, che li assimila a suo padre e al *clan* comneno. L’ammirazione del loro valore, oltre che della loro fisicità, di cui danno dimostrazione sul campo, rende, infatti, agli occhi della porfirogenita i due occidentali simili agli ‘eroi’ della sua famiglia.

5. Che il rapporto fra Oriente e Occidente riveli una duplicità di sentimenti, si coglie anche in uno storico come Niceta Coniata: questi, dopo la caduta di Cost. poli per mano latina, abbandona la sua città ed emigra proprio in Italia. Eppure egli nella sua *Historia*, come si desume leggendo anche il resoconto che fa in occasione della conquista latina della capitale²¹, non è tenero con i Latini.

Né è più tenero nei confronti di un personaggio come Emilio Dandolo, doge dei veneziani, che per le sue grandi doti di stratego procurò grandi vantaggi a Venezia. Lo dipinge infatti come

«un cieco, vecchio decrepito: un individuo insidioso e ostile ai romani, pieno di rancore e di invidia nei loro confronti; un fior di im-

²⁰ R. Browning, *Enlightenment and Repression in Byzantium in the Eleventh and Twelfth Centuries*, P&P 69 (1975), pp. 3-23 (rist. in *Studies on Byzantine History, Literature and Education*, Variorum Reprints, London 1977, XV).

²¹ Vd. sopra, n. 11.

store che si proclamava il più savio dei savi, ed era avido di gloria come nessun altro»²².

Quanto poi ai giudizi e agli epiteti che riserva ai Latini, i più gentili sono quelli in cui li taccia di essere avidi, ladri, sacrileghi, violatori dei patti, infidi, falsi e quant'altro. Ma, nonostante queste gravi accuse e il disprezzo che manifesta per gli occidentali, egli abbandona la sua città, profanata e messa a ferro e a fuoco da costoro, per rifugiarsi in Occidente, in Italia.

Esempi di tali contraddizioni, di tali incontri/scontri fra Occidente latino e Oriente greco e fra accadimenti che di volta in volta coinvolgono l'una o l'altra parte dell'impero, sono diffusi tanto nella storiografia quanto nella letteratura in *Hochsprache* e in *Gebrauchsprache*: essi sono il segno che, seppur sotto traccia, il processo dialettico fra le due *partes* dell'impero non si chiude mai del tutto.

²² Trad. di Maria Minniti Colonna, in *Bisanzio nella sua letteratura*, cit., p. 649.

WILLIAM SPAGGIARI

ROMANTICISMO MEDIATO.
LE ANTOLOGIE INGLESI DI SCRITTORI ITALIANI

L'esilio in terra inglese, soprattutto dal Lombardo-Veneto e dal Regno delle Due Sicilie, è senza dubbio uno degli elementi decisivi, in età romantica, per il fiorire di raccolte di testi letterari italiani che potessero in qualche modo ricostituire un legame con il perduto paese d'origine e, insieme, un viatico per meglio affrontare le difficoltà dell'isolamento (anche linguistico; si pensi al caso esemplare del Foscolo) e della vita precaria, in un ambiente spesso indifferente e ostile. È tuttavia ben noto che la società britannica fu generalmente ospitale nei confronti degli espatriati, ma anche sospettosa verso quei gruppi che, spesso in contrasto fra loro, non sapevano o non volevano decidersi a contrapporre un coraggioso senso pratico ad una esistenza malinconica e inconcludente; di qui i problemi cui andarono incontro molti rifugiati politici nei primi anni della Restaurazione, per l'incapacità di adeguarsi ai diversi costumi della nazione di accoglienza e per la conseguente tendenza a restringere ai compatrioti la cerchia delle frequentazioni, a deplorare il proprio stato infelice, a rievocare la lontana Italia attraverso la poesia e lo sfogo epistolare¹.

¹ Riprendo in questa sede alcune linee di un mio precedente contributo, *The Canon of the Classics: Italian Writers and Romantic-Period Anthologies of Italian Literature in Britain*, in *British Romanticism and Italian Literature. Translating, Reviewing, Rewriting*, edited by L. Bandiera and D. Saglia, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005, pp. 27-39. Cfr. inoltre: *L'esilio romantico. Forme di un conflitto*, a cura di J. Cheyne e L. M. Crisafulli Jones, Bari, Adriatica, 1990; *L'exil et l'exclusion dans la culture italienne. Actes du Colloque franco-italien, Aix-en-Provence, 19-20-21 octobre 1989*, réunis par G. Ulysse, Aix, Université de Provence, 1991; *Expériences limites de l'épistolaire. Lettres d'exil, d'enfermement, de folie. Actes du Colloque de Caen, 16-18 juin 1991*, textes réunis et présentés par A. Magnan, Paris, Champion, 1993; *Exile literature*, in "Annali d'Italianistica", The University

Il desiderio di difendere la memoria letteraria nazionale e, insieme, quello di trovare conforto nei poeti della patria spiegano la vocazione antologica di almeno due generazioni di esuli, dopo il 1815. Ma è anche vero che il primo esempio moderno di cretostomazia italiana in Inghilterra risaliva ad oltre mezzo secolo prima, a quella stagione di cosmopolitismo che aveva visto approdare a Londra, per le ragioni più varie, una schiera di poligrafi, da Filippo Mazzei a Paolo Rolli, da Lorenzo Da Ponte a Giuseppe Baretti. Proprio a quest'ultimo, nel corso dei due lunghi soggiorni inglesi (1751-60 e, con varie interruzioni, 1766-89), si deve la pubblicazione, nel 1757, di una "italian library" tutta giocata sul discrimine della buona favella toscana; elemento irrinunciabile, questo, per chi, come il torinese Baretti, intendeva prendere le distanze da una educazione linguisticamente ibrida quale era quella ricevuta nel Piemonte sabauda². Non a caso il volume si apre con una *History of the italian tongue* che è anche una antologia della letteratura, ricca di esemplificazioni (senza traduzione), già in grado di fissare alcuni criteri di scelta e di definire un canone di eccellenza degli autori. Appare evidente, innanzi tutto, la selezione pressoché esclusiva della poesia; tratto comune, questo, anche in Italia, per lo meno fino alla codificazione del Tiraboschi. Dopo Marco Polo, con i due unici frammenti prosastici, Baretti allinea infatti qualche rimatore del Due e Trecento, tre squarci della *Commedia* (una proposta limitata anche per quantità, ventisei terzine in tutto, in sintonia del resto con la contrastata fortuna italiana di Dante nel Settecento), un esempio del Petrarca lirico ("tender" al punto da apparire "effeminate in many places", giudizio condiviso, fra gli altri, dai *Mémoires* petrarcheschi di Jean-François de Sade, del 1764-67, mentre di natura diversa è la fortuna, nel primo Ottocento, del Petrarca

of North Carolina, 2002, vol. 20. Per l'Inghilterra, in particolare, M. Wicks, *The italian exiles in London, 1816-1848*, Manchester, University Press, 1937, e il mio contributo su *La lettera dall'esilio*, in *Scrivere lettere. Tipologie epistolari nell'Ottocento italiano*, a cura di G. Tellini, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 41-81; per gli aspetti propriamente letterari, la sintesi di R. Ceserani e D. Meneghelli, *La letteratura inglese e americana e l'Italia*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Malato, vol. XII, *La letteratura italiana fuori d'Italia*, Roma, Salerno, 2002, pp. 681-741 (in particolare i primi tre capitoli, pp. 681-95).

² *The italian library. Containing an account of the lives and works of the most valuable authors of Italy. With a preface, exhibiting the changes of the tuscan language, from the barbarous ages to the present time*, London, Millar, 1757, pp. XCIV-343.

visionario dei *Trionfi*), e gran copia di poeti cavallereschi e soprattutto giocosi, largamente imitati, questi ultimi, dal Baretto negli anni dell'apprendistato. Il segmento epico si apre con alcune ottave del Pulci, cui seguono l'*Orlando innamorato* boiardesco (ma nel rifacimento toscaneggiante di Francesco Berni, "the modern Catullus of Italy"), l'episodio della pazzia di Orlando nel *Furioso*, essendo l'Ariosto "the greatest poet that my poetical country ever produced", e infine il Tasso, con un brano (il discorso di Alete all'esercito cristiano) dal secondo canto della *Gerusalemme liberata*. Mentre alcune scelte appaiono dettate da inclinazioni personali, come i quattrocento versi estrapolati dal *Quadriregio* del vescovo umbro Federico Frezzi (il macchinoso poema allegorico dei primi del secolo XV, generosamente definito "little inferior to *Dante* himself", era stato riesumato da un'edizione folignate del 1725), il Baretto concede largo spazio all'età moderna, non esclusi gli autori viventi: fra questi, il suo "honest friend" (e, come lui, accademico Trasformato a Milano) Giancarlo Passeroni con ventidue ottave dal *Cicerone*, il vasto poema descrittivo allora non ancora completato, e Metastasio, con un epitalamio del 1722 e la famosa canzonetta "La libertà", del 1733, più volte messa in musica e tradotta in tutta Europa (una versione francese è attribuita a Rousseau)³. I presupposti del metodo adottato dal Baretto (dominio assoluto della poesia, limitati prelievi dalla letteratura delle origini, predilezione per i poemi, riserve sul Seicento, opzioni eclettiche per l'età moderna) sono soltanto in parte convalidati nel repertorio bibliografico ragionato di un migliaio di schede che chiude l'opera, dove vengono sistemati anche i prosatori, comunque in posizione minoritaria rispetto ai poeti, e dove la periodizzazione non procede oltre l'età barocca; ma appare interessante, per i successivi sviluppi, la presenza di un capitolo dedicato alla "poetry by Ladies", con una decina di verseggiatrici di area soprattutto cinquecentesca⁴.

Totalmente radicato nella società inglese (amico di Samuel Johnson e di Edmund Burke, dell'attore David Garrick, del pittore Joshua Reynolds, che nel 1769 testimoniarono in suo favore nel processo intentatogli per l'omicidio del protettore di una prostituta), autore fra

³ *A history of the italian tongue*, in *The italian library*, pp. XXI (Petrarca, con la canzone "Che debb'io far? che mi consigli, Amore?", *Canz.* CCLXVIII), XXXIX (Berni), LIII (Ariosto), LXXXV (Passeroni); il cenno sul *Quadriregio* è nel successivo repertorio bibliografico, p. 58 (dove si legge anche un giudizio positivo sul Boiardo, "the gratest inventor" fra i poeti italiani).

⁴ *The italian library*, pp. 83-4.

l'altro di un *Dictionary of the english and italian language* (1760), di una parallela grammatica dei due idiomi (1762), di un controverso *Account of the manners and customs of Italy* (1768) scritto per replicare ai "mistakes" ed ai malevoli giudizi dei viaggiatori stranieri (il bersaglio principale erano le *Letters from Italy* di Samuel Sharp, del 1767), Baretti aveva fatto scuola in Inghilterra per quanto attiene alla revisione del giudizio complessivo sulla cultura italiana⁵. D'altra parte, quel suo più che trentennale lavoro di propaganda era stato inaugurato fin dal 1755 con *An Introduction to the italian language* dove i testi, tradotti letteralmente e corredati di note grammaticali, erano allineati "for the use of there who, being already acquainted with grammar, attempt to learn without a master". I ventisette autori (ventotto se si aggiunge John Milton, con uno degli "italian sonnets" suggerito da Samuel Johnson) appaiono equamente distribuiti fra poeti e prosatori, con larga prevalenza, data la natura didattica del libro, di esempi di "bello scrivere" derivati soprattutto dal secolo XVI, e con scarse aperture sugli altri secoli; oltre a Petrarca e Boccaccio, si segnala comunque la presenza di Galileo e di alcuni rimatori fra Sei e Settecento, dal toscano Francesco Redi col ditirambo in lode del vino agli esponenti dell'*Arcadia* bolognese (Eustachio Manfredi, Giampietro Zanotti), fino all'immane Metastasio⁶. Non molto diversa, date queste premesse, doveva pertanto risultare la fisionomia di una raccolta di poeti italiani di totale realizzazione inglese, pubblicata anonima a Londra nel 1798 (nove anni dopo la morte del Baretti), con traduzioni ad opera di "admired english authors"; il volume si apre con uno fra gli episodi più noti della *Commedia* di Dante, quello di Paolo e Francesca nel quinto canto dell'*Inferno*, indizio solido di una fortuna del poema, comune ad altre nazioni riformate, che, per qualche aspetto, appare più tempestiva di quella italiana, a lungo caratterizzata da resistenze, pregiudizi, malintesi di ordine politico, estetico e religioso⁷.

⁵ *An account of the manners and customs of Italy; with observations on the mistakes of some travellers, with regard to that country*, London, Davies, 1768, 2 voll. (cfr. ora G. Baretti, *Dei modi e costumi d'Italia*, prefazione di M. Mari, traduzione e commento a cura di M. Ubezio, Torino, Aragno, 2003). Per le altre opere cfr. L. Piccioni, *Bibliografia analitica di Giuseppe Baretti*, Torino, Società Subalpina Editrice, 1942, pp. 13-5.

⁶ *An introduction to the italian language, containing specimens both of prose and verse [...], with a literal translation and gramatical notes*, London, Millar, 1755, pp. XI-467.

⁷ *Extracts from the works of the most celebrated Italian poets with translations*

Il rapido avvicinarsi, in Italia, dei diversi assetti politici e istituzionali fra *Ancien régime* e Restaurazione impose, di volta in volta, anche l'adeguamento degli strumenti di lettura, di studio e di fruizione, non soltanto scolastica, del patrimonio letterario. Così, a una delle più note fra le antologie settecentesche, quella curata dal maestro del Baretti, il modenese Girolamo Tagliazucchi, in uso nel Regno di Piemonte fin dal 1734 e rimasta in circolazione per almeno un secolo, seguono o si affiancano, secondo criteri rinnovati, quelle dell'età napoleonica (la *Raccolta di lirici italiani* di Robustiano Gironi bibliotecario a Brera, del 1808, e la doppia *Antologia italiana* per le scuole di "umanità" maggiore e minore del Regno d'Italia, del 1810) e quelle successive al Congresso di Vienna, di impianto didattico (molti frontespizi dichiarano esplicitamente l'avvenuta approvazione da parte delle autorità di governo) oppure organizzate secondo regole di nobiltà del dettato e di purezza di stile, e in qualche caso destinate al semplice "sollevio degli adulti"; così scriveva Francesco Brancia introducendo la sua *Antologia italiana* pubblicata a Parigi nel 1823, dove ancora predomina quella partizione retorica che era stata del Baretti e che di lì a poco avrebbe contrassegnato la ben più significativa *Crestomazia* prosastica allestita da Leopardi a Milano nel 1827⁸.

by admired english authors, London, F. and C. Rivington and J. Hatchard, 1798, pp. XIII-296. Indicazioni sintetiche su Dante "modello della cultura romantica" in Europa fornisce G. Costa, *Il risveglio dell'attenzione alla cultura italiana*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. XII, pp. 529-77, a pp. 567-71 (cfr. qui la nota 1); per la presenza di Dante nel Romanticismo inglese cfr. ora D. Saglia, *Translation and cultural appropriation: Dante, Paolo and Francesca in British Romanticism*, in "Quaderns. Revista de traducció", 7, 2002, pp. 95-119, in particolare a pp. 101-8.

⁸ G. Tagliazucchi, *Raccolta di prose, e poesie a uso delle Regie Scuole divisa in due tomi*, Torino, Mairesse, 1734 (l'ultima ristampa a me nota è quella di Parma, Facciadori, 1834); *Raccolta di lirici italiani dall'origine della lingua sino al secolo XVIII, compilata da Robustiano Gironi*, Milano, dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1808; *Antologia italiana ad uso dell'umanità maggiore [minore] nelle scuole del Regno d'Italia*, Milano, dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1810 (la quarta edizione è del 1822); *Antologia italiana del cav. F. Brancia*, Parigi, dai Torchi di Didot Maggiore, 1823 (la citazione è dall'*Avvertimento preliminare*, pp. V-XV, a p. XIV; il Brancia pubblicò anche un *Tesoro della poesia italiana antica e moderna*, Parigi, Baudry, 1840); *Crestomazia italiana cioè scelta di luoghi insigni o per sentimento o per locuzione raccolti dagli scritti italiani in prosa di autori eccellenti d'ogni secolo per cura del conte Giacomo Leopardi*, Milano, Stella, 1827 (cui segue la *Crestomazia italiana poetica cioè scelta di luoghi in verso italiano insigni o per sentimento o per locuzione, raccolti, e distribuiti secon-*

Nel passaggio da un secolo all'altro, si consolidano la limitata ricezione di Dante (prima del *revival* di cui fu artefice Vincenzo Monti), il ridimensionamento dei testi del Tre-Quattrocento (della poesia umanistica volgare, epoca di "sonno della letteratura" anche per Leopardi, la *Raccolta* del Gironi ospita solo Lorenzo de' Medici)⁹, l'attenzione ai trattatisti e ai grammatici del Cinquecento (il *Galateo* di Della Casa, considerato fondamentale per l'apprendimento dei primi elementi della lingua, viene a volte stampato per intero), il recupero della poesia barocca di intonazione moraleggiante (il Marino e i suoi epigoni sono di regola condannati), la scarsa predilezione per i moderni (ci si arresta, per lo più, ai primi poeti d'Arcadia, e segnatamente ad Alessandro Guidi o ai coniugi Zappi; solo Leopardi, nel 1828, dedicherà i tre quinti della sua antologia ai poeti del Settecento e del primo Ottocento)¹⁰. Tali caratteri si riflettono nelle antologie degli esuli, spesso di piccolo formato per poter esser agevolmente portate con sé; a Parigi, per esempio, dove risiedeva fin dal 1799, il veneto e filo-napoleonico Antonio Buttura aveva licenziato due volumi di liriche scelte in veste originale, che fanno spazio anche ad alcune poetesse trecentesche (oltre che a Veronica Gambara e Vittoria Colonna)¹¹, mentre a Londra l'avvocato piemontese Carlo Beolchi, esule

do i tempi degli autori, dal conte Giacomo Leopardi, 1828; di entrambe si veda la moderna edizione a cura di G. Bollati e G. Savoca, Torino, Einaudi, 1968, 2 voll.). Col titolo comune di *Antologia italiana*, e con sotto-titoli che di volta in volta ne specificano la diversa destinazione, uscirono poi varie raccolte a Verona (Mainardi, 1815, per le "classi di grammatica"), Torino (Stamperia Reale, 1828, per le "scuole inferiori"), Cremona (Fezzi, 1859, per la "prima classe ginnasiale"); fra quelle di stretta osservanza governativa, l'*Antologia italiana approvata dall'eccellentissimo Magistrato della Riforma per le scuole superiori*, Torino, Stamperia Reale, 1829. Per altre indicazioni sul "genere" dell'antologia e sulle raccolte italiane del secolo XVIII cfr. D. Tongiorgi, *Nelle grinfie della storia. Letteratura e letterati fra Sette e Ottocento*, Pisa, ETS, 2003, pp. 9-23; sul canone del secolo XIX, L. Cantatore, *Scelta, ordinata e annotata. L'antologia scolastica nel secondo Ottocento e il laboratorio Carducci-Brilli*, Modena, Mucchi, 1999, pp. 91-330.

⁹ Il giudizio venne formulato da Leopardi nel 1817, in apertura dello *Zibaldone*; cfr. l'edizione a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, 3 voll., nel vol. I, p. 4 (e la *Raccolta di lirici italiani* del Gironi, pp. 21-31).

¹⁰ *Crestomazia italiana poetica*, pp. 199-510 (ed. Savoca).

¹¹ *Scelta di poesie italiane d'autori antichi*, Parigi, Baudry, 1840 (il curatore era scomparso nel 1832); a pp. 212-3 un madrigale di Ricciarda de' Selvaggi (o Selvaggia dei Vergiolesi, amata da Cino da Pistoia) e un sonetto di Ortensia di Guglielmo. Dello stesso anno, e presso lo stesso editore, la *Scelta di poesie italiane*

dopo una condanna a morte per la partecipazione ai fatti del 1821, dava in luce con intendimenti simili, presso il suo conterraneo Pietro Rolandi, numerose opere antologiche legate all'Italia, fra cui una raccolta di *Fiori poetici* che arrivò alla terza edizione nel 1839¹².

Continuava evidentemente, anche in Inghilterra, una considerazione della lirica italiana non soltanto come tesoro di bellezze poetiche o di eleganza di stile, ma anche come utile repertorio di riflessioni e precetti morali cui fare ricorso nelle tribolazioni dell'esistenza; lo confermano un'agile raccolta di massime e sentenze maturata negli ambienti degli esuli e pubblicata in un anno fatidico come il 1821 e, poco più tardi, una scelta di poesie di "celebri autori antichi e moderni" con forti motivazioni pedagogiche, entrambe curate da Pietro Luigi Costantini¹³. Un caso a sé, nel passaggio fra Sette e Ottocento, è rappresentato dal più importante promotore inglese della nostra poesia, Thomas James Mathias, accolto nell'*Arcadia romana* col nome di Lariso Salaminio, socio corrispondente della Crusca e membro dell'accademia Pontaniana a Napoli; a lui si debbono fra l'altro tre volumi di *Componimenti lirici de' più illustri poeti d'Italia*, apparsi a Londra nel 1802 (con una corposa *Aggiunta* nel 1808) e ristampati a Napoli (dove Mathias morì nel 1835) in quattro volumi di oltre mille pagine, e poi una fitta serie di rime e prose toscane e di traduzioni di opere di autori inglesi (Edmund Spenser, James Thomson, William Mason) e italiani, addirittura viventi (il Monti con la *Bassvilliana*, nello stesso anno di composizione, 1793). Al Mathias si deve anche la pubblicazione a Londra dei *Comentarj intorno all'istoria della poesia italiana* di Giovan Mario Crescimbeni¹⁴; tutto ciò (e si tratta

d'autori dell'età media (dal 1500 al 1700), con i sonetti (tre) della Colonna e della Gambara (uno) a pp. 48-50 e 80 (del Marino sono accolti soltanto due sonetti, pp. 242-3). Sul Buttura cfr. M. Tatti, *Le tempeste della vita. La letteratura degli esuli italiani in Francia nel 1799*, Paris, Champion, 1999, pp. 116-20, e *Bohème letteraria italiana a Parigi all'inizio dell'Ottocento*, in *Italia e Italie. Immagini tra Rivoluzione e Restaurazione. Atti del Convegno di studi, Roma 7-9 novembre 1996*, a cura di M. Tatti, Roma, Bulzoni, 1999, p. 139-160 (a pp. 157-9).

¹² *Fiori poetici scelti e illustrati da Carlo Beolchi*, 1839, pp. IX-480 (e cfr. anche il suo *Saggio della poesia italiana*, 1825, pp. 233); molte notizie nell'auto-biografia (*Reminescenze dall'esilio*, 1830; poi Torino, Biancardi, 1852).

¹³ *Morale poetica italiana: scelta di massime e sentenze tratte da' più classici poeti italiani*, Londra, Treuttel e Wurtz, 1821, pp. IX-174; *Nuova scelta di poesie italiane, tratte da' più celebri autori antichi e moderni con brevi notizie sopra la vita e gli scritti di ciascheduno*, Parigi-Londra, Bossange, 1823, 2 voll., pp. VI-341-369.

¹⁴ *Componimenti lirici de' più illustri poeti d'Italia*, Londra, Becket, 1802, 3

di un caso isolato) gli valse il plauso dei romantici italiani, e segnatamente di Pietro Borsieri che, nel clima infuocato della *querelle* anti-classicista del 1816, presentò al pubblico milanese il segmento di una canzone di Mathias in lode di Petrarca, Ariosto, Tasso e Alessandro Guidi (il “pavese alto e gagliardo”, secondo la definizione del poeta inglese), condividendo anche l’auspicio, formulato fin dal 1808 da questo devoto ammiratore della cultura italiana, che nelle università britanniche venissero attivate cattedre di letteratura per fare sì che l’“italiana favella” acquistasse “uno stabile e permanente domicilio” anche fuori dei confini nazionali¹⁵.

Le modalità di promozione della “toscana favella” in Inghilterra, nell’agitato clima delle cospirazioni e delle lotte politiche dopo la caduta di Napoleone, dovevano tuttavia seguire anche altre strade, non esclusivamente poetiche. Del tutto negato agli ornamenti del verso, il trentenne Antonio Panizzi, rifugiato a Liverpool e poi a Londra dal 1823, non appena nominato professore di italiano alla London University aveva dato alle stampe, nel 1828, un’antologia di autori italiani di poco meno di seicento pagine, esclusivamente circoscritta ai prosatori; dopo settant’anni, il dominio del verso, sancito dal Baretti e ribadito da decine di antologie, veniva per la prima volta negato. Era chiaro l’intendimento, tutt’altro che celebrativo, di Panizzi, mosso dalla volontà di predisporre uno strumento utile a favorire la conoscenza dell’Italia da parte dei suoi scolari londinesi (non molto numerosi); i quali, contrariamente al solito, si trovavano di fronte, per la prima volta, non i “poetical writers”, bensì le “prose compositions” di scrittori appartenenti a una cultura di cui si volevano mettere in

voll. (l’edizione italiana è quella di Napoli, Nobile, 1819, 4 voll. di pp. XXXVI-284-288-236-255), e *Aggiunta ai componimenti lirici de’ più illustri poeti d’Italia*, Londra, Becket, 1808, 3 voll. Le *Poesie liriche toscane* di Mathias uscirono a Firenze, Piatti, 1817; si ebbero poi numerose ristampe a Napoli, presso Aniello Nobile, fra il 1818 e il 1824, fino alla “nuova edizione” di *Poesie liriche e varie* del 1825, presso il medesimo stampatore, in tre volumi (il primo di “poesie originali”, gli altri due di “poemi di scrittori illustri inglesi recati in verso italiano”). I *Comentarj* del Crescimbeni (1698) uscirono a Londra, Becket, 1803, 3 voll.

¹⁵ Cfr. l’edizione, per mia cura, di P. Borsieri, *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori*, Modena, Mucchi, 1986, pp. 76-7; e, di Mathias, la lettera *Agli eruditi e culti inglesi amatori della lingua della letteratura e della poesia italiana* e la canzone a lord William Mansel “dottore di sacra teologia” a Cambridge, nell’*Aggiunta ai componimenti lirici de’ più illustri poeti d’Italia*, vol. II, pp. 4 e 52 (poi in *Poesie liriche italiane, inglesi e latine*, Napoli, Nobile, 1822, pp. 12 e 37).

evidenza i tratti “closely connected” con quella anglosassone. Pur con l’animo ancora esacerbato da una persecuzione considerata ingiusta (i carteggi di quegli anni, i libelli, gli articoli pubblicati in un inglese pressoché perfetto ne sono una prova eloquente), ma intenzionato a prendere le distanze dagli altri esuli e a conformarsi in tutto alla società inglese (ottenne la cittadinanza nel 1832), Panizzi non accennava minimamente alle vicende contemporanee, limitandosi a richiamare, in due sole pagine proemiali, i nomi degli inglesi che si erano ispirati all’Italia, da Shakespeare a Spenser a Milton, fino a Edward Gibbon, a George Byron (“that noble Bard”) ed allo storico William Roscoe, mai citato espressamente ma designato soltanto, in quanto ancora vivente, con i titoli delle sue opere.

Gli scarni apparati dell’antologia sono del tutto funzionali ai brani riprodotti, con titoli in inglese e brevi chiarimenti in nota; vi si affaccia anche un omaggio al Parini, “a generous patriot”, in margine al famoso passo dell’*Ortis* foscoliano (lettera del 4 dicembre 1798). A differenza del repertorio messo insieme dal Baretti del 1757, il libro non obbedisce ad alcun ordinamento retorico; neppure è dato cogliere priorità di merito o tentativi di sistemazione cronologica. I trentuno autori si presentano secondo la più elementare scansione alfabetica, che vede al primo posto l’Alfieri e all’ultimo il Vasari; le venticinque pagine di Galileo, collocate fuori schema, rappresentano un recupero indubbiamente significativo, al pari di quelle che riguardano l’Algarotti viaggiatore in terra tedesca, l’epistolario di Metastasio (di cui viene precocemente riconosciuto il valore letterario), la produzione novellistica di un maestro dei suoi anni giovanili come l’abate Michele Colombo, la prosa giuridica di Gaetano Filangieri, certamente familiare ad un Panizzi addottoratosi in legge a Parma nel 1818. Una scelta severa e rigorosa sovrintende dunque a questa antologia londinese del 1828, fondata su pochi nomi utili ad accreditare una nuova idea dell’Italia; da Machiavelli, l’autore più rappresentato con ben ottanta pagine, a Manzoni, presenza sorprendente, non fosse altro che per questioni cronologiche (ai *Promessi sposi*, allora freschi di stampa, sono dedicate venti pagine, con i ritratti di padre Cristoforo e del cardinal Federigo)¹⁶. Sono dati

¹⁶ A. Panizzi, *Extracts from italian prose writers for the use of students in the London University*, London, Taylor, 1828, pp. XI-558; cfr. a pp. IX-XI (*Preface*), 1-23 (Alfieri), 24-32 (Algarotti, con la seconda parte della lettera VIII dei *Viaggi di Russia*), 157-62 (Colombo), 182-95 (Filangieri), 213-27 (Foscolo), 532-58 (Galileo), 308-87 (Machiavelli, del quale è dato in appendice, pp. 387-94, anche lo

che confermano l'eccezionalità dell'antologia di Panizzi, e non solo per l'Inghilterra, se si pensa che anche in Italia, prescindendo dai semplici sussidi grammaticali, le raccolte prosastiche furono molto rare nella prima metà dell'Ottocento¹⁷.

Se Panizzi aveva accolto tre soli autori viventi (ai già ricordati Manzoni e Michele Colombo si aggiungeva Ippolito Pindemonte, destinato tuttavia a sparire dalla scena proprio alla fine di quell'anno 1828), assai più benevolo verso i contemporanei, e nuovamente mosso da una incrollabile fede nella superiorità dell'espressione lirica rispetto alla prosa, fu, quasi trent'anni dopo, un suo successore sulla cattedra di italiano all'Università, il "deputy professor" Carlo Arrivabene, esule e naturalizzato inglese, con una silloge edita nel 1855 a Londra; Panizzi, a quella data, aveva scelto da tempo la più gratificante carriera del bibliotecario, che lo avrebbe portato a ricoprire la carica di "principal librarian" del British Museum. Intrisa di patriottismo, e concepita come una "historical view" sul fulgido evolversi della poesia nazionale, la raccolta dei *Poeti italiani* del conte Arrivabene (nel 1860 sarà corrispondente per il "Daily News" al seguito di Garibaldi e dei Mille) allinea una folla imponente di autori (ottantadue, con particolare attenzione, fra i moderni, per quanti avevano preferito "to rend the strings of their lyres rather than submit them to the senseless scissors of Austrian censorship"), a riprova dell'eccellenza del Parnaso italico, rinverdito da una schiera di poeti in attività (Cantù, Dall'Ongaro, Guerrazzi, Andrea Maffei, Mamiani, Manzoni, Niccolini, Aurelio Saffi, Carlo Pepoli, Tommaseo), cui viene associato Goffredo Mameli col *Canto nazionale*. Il punto di vista dell'Arrivabene, giustificato dalle nuove condizioni politiche, traspare dalla trentina di pagine prefatorie e dal cospicuo armamentario esplicativo, soprattutto nell'ultima delle nove epoche in cui è divisa la materia, quella dei "most illustrious authors of our own age", estesa per più di un terzo del volume; non sorprende che fra i cantori della nuova Italia fosse inopinatamente arruolato anche l'incolpevole Leopardi che, al pari

scambio di lettere col Guicciardini del maggio 1521), 404-27 (Manzoni), 427-58 (Metastasio, con una decina di lettere), 518-32 (Vasari). Su questa antologia ha richiamato l'attenzione C. Dionisotti, *Un professore a Londra. Studi su Antonio Panizzi*, a cura di G. Anceschi, Novara, Interlinea, 2002, pp. 95-119 (il contributo, su *Panizzi professore*, risale al 1980), a pp. 109-13.

¹⁷ Una delle più note, e comunque successiva agli *Extracts* di Panizzi, è quella compilata da Giuseppe Monterossi, *Scelta di prose italiane tratte da celebri scrittori antichi e moderni*, Imola, Galeati, 1830 (poi Forlì, Bordandini, 1843).

degli altri poeti del Risorgimento, avrebbe avuto le sventure d'Italia "in cima d'ogni suo pensiero"¹⁸.

Contrariamente agli esuli che, prima dell'Unità, si erano adoperati a presentare in Inghilterra, con impropria volontà di attualizzazione e con un accentuato protagonismo esegetico, i monumenti della letteratura italiana, Panizzi rimase forse l'unico ad avere visto chiaramente che le strade da percorrere non erano soltanto quelle dell'esclusivo sentimento patriottico e del nazionalismo esasperato; i testi, in altre parole, non furono mai, per lui, il luogo in cui riversare turbamenti individuali o riflettere sentimenti polemici e rancori non sopiti. La conferma viene dalla sua scelta, allora e in seguito, di rivolgersi sempre a editori inglesi (Taylor, Pickering, Boone, Whittingham), mentre generalmente gli esuli facevano capo (per rinsaldare il legame patriottico) a stampatori italiani attivi a Londra (come Pietro Rolandi, del quale comunque Panizzi fu amico)¹⁹, e poi dal suo proposito di portare

¹⁸ *I poeti italiani. Selections from the italians poets, forming an historical view of the development of italian poetry from the earliest times to the present, with biographical notices by Charles Arrivabene, deputy professor of the Italian language and literature in the London University College, London, Rolandi-Dulau, 1855, pp. 517* (la stampa fu commissionata alla tipografia fiorentina di Gaspero Barbèra, del quale cfr. le *Memorie di un editore*, 1883, Firenze, Barbèra, 1954³, p. 120). Le citazioni sono dalla *Introduction* (pp. 5-33, datata aprile 1855), pp. 6 e 28; la sezione ottocentesca occupa le pp. 341-507 (il *Canto* di Mameli è a pp. 425-6, mentre a Leopardi sono dedicate le pp. 399-407, con la canzone *All'Italia* e, limitatamente alla seconda e terza stanza, *La ginestra*, vv. 52-157). Più che nelle coeve antologie di Tommaseo (*Letture italiane, con prefazione e note letterarie e morali*, Milano, Reina, 1854) e del giovane Carducci (*L'arpa del popolo. Scelta di poesie religiose, morali e patriottiche cavate dai nostri autori e accomodate all'intelligenza del popolo*, Firenze, Tipografia Galileiana, 1855), la raccolta dell'Arrivabene ha il suo corrispettivo italiano (da cui la separa, tuttavia, il discrimine dell'avvenuta Unità nazionale) nelle *Poesie di illustri italiani contemporanei* di Ferdinando Bosio (Milano, Guigoni, 1865, 2 voll.), che presenta un numero di autori di poco inferiore (sessantuno) e numerose sovrapposizioni (non escluso Leopardi, presente con le canzoni giovanili, il *Consalvo* e la *Palinodia* al Capponi, vol. I, pp. 257-90; della raccolta si veda la ristampa anastatica di Trento, La Finestra, 2002, a cura di L. Salvarani, che del "caso Leopardi" discute nell'*Introduzione*, pp. XXVI-XXVIII). Sulle antologie di Panizzi e di Arrivabene rinvio alle osservazioni nel mio *Panizzi, Rolandi e gli esuli italiani a Londra*, in *I fratelli Rolandi di Quarona (Valsesia) editori e librai a Londra. Atti del Convegno (Quarona, 15 dicembre 2001)*, a cura di F. Tonella Regis, Borgosesia, Società Valsesiana di Cultura, 2006, pp. 35-49 (a pp. 41-3 e 48).

¹⁹ Cfr. E. R. Vincent, *Pietro Rolandi*, in "Italian Studies", XVI, 1961, pp. 84-95, e M. Nagari, *Pietro Rolandi da Quarona Valsesia (1801-1863), libraio ed*

in luce, fra i tanti poeti per cui l'Italia andava famosa, soltanto quelli di una stagione umanistica e rinascimentale che il pubblico inglese mostrava da tempo di apprezzare. I conterranei Boiardo e Ariosto, più che il tormentato Tasso, gli erano così sembrati i più adatti a promuovere l'immagine di una civiltà padana di antiche radici, aliena da improvvisazioni e declamazioni, in grado cioè di intaccare una certa valutazione corrente dell'Italia contemporanea. Discende da qui, agli esordi della sua lunga attività di filologo e di studioso di incunaboli e antiche stampe, la monumentale edizione in nove volumi presso William Pickering, nel 1830-34, dei poemi di Ariosto e Boiardo, quest'ultimo restituito, dopo tre secoli, alla lezione originale contro il rifacimento bernesco²⁰. Alla conclusione di quei tre decenni di studio, nel 1858, e da poco chiamato a dirigere la massima istituzione culturale britannica, Panizzi licenziava poi la splendida riproduzione in unico volume, a spese di lord Vernon, delle prime quattro edizioni della *Commedia* dantesca, corredata appena da sedici pagine introduttive, all'insegna della più stretta erudizione storico-bibliografica²¹. Quel memorabile libro *in quarto*, dedicato agli accademici della Crusca e stampato in soli cento esemplari, costituiva l'indiretta risposta al gran numero di studi apologetici su Dante primo poeta dell'esilio cui si dedicarono in Inghilterra, con appassionata applicazione ma con esiti alterni e interminabili commenti in chiave allegorica e settaria, soprattutto Gabriele Rossetti e il Foscolo, che pure aveva avviato Panizzi agli studi danteschi attraverso la collazione di codici della Bodleiana e di Holkham Hall nel 1825-26, quando ancora il giovane espatriato, sulle orme del maestro, vedeva in Dante "il miglior conforto dell'esilio"²².

Mentre in Italia sarebbe stato necessario attendere la fine del secolo

editore in 20, *Berner's Street a Londra*, Novara, Tipografia La Moderna, 1959, rist. anast. a cura del Comune di Quarona, 2001.

²⁰ *Orlando Innamorato di Boiardo: Orlando Furioso di Ariosto, with an Essay on the romantic narrative poetry of the italians. Memoirs and notes by Antonio Panizzi*, London, Pickering, 1830-34, 9 voll.

²¹ *Le prime quattro edizioni della Divina Commedia letteralmente ristampate per cura di G. G. Warren lord Vernon*, Londra, presso Tommaso e Guglielmo Boone, 1858, pp. XXVI-748; la nota introduttiva, datata "Museo Britannico, il 31 Luglio, 1858", è a pp. V-XX, ed è seguita da cinque tavole di fac-simili delle edizioni del 1472 di Foligno, Mantova, Jesi (ma più probabilmente Venezia) e di quella napoletana di Francesco Del Tuppo, che Panizzi ritiene anteriore all'aprile 1477.

²² Lettera a Foscolo del 25 febbraio 1826, in U. Foscolo, *Epistolario*, raccolto e ordinato da F. S. Orlandini e da E. Mayer, Firenze, Le Monnier, 1852-54, 3 voll., nel vol. III, pp. 460-1.

perché venisse riconosciuto il significato degli studi sui poemi epici e narrativi compiuto da Panizzi, in Inghilterra la reazione fu più tempestiva, anche se non priva di risvolti polemici, legati sia alla nazionalità che alla dubbia origine del promotore; Panizzi, infatti, era pur sempre esule, con l'aggravante di essere italiano e, soprattutto, un "delinquente di Stato", come si diceva allora, macchiato dall'infamia di una condanna a morte. Si deve all'eclettico James Henry Leigh Hunt, del quale è noto il sodalizio con Shelley, Byron e Keats, una antologia di poeti italiani per più ragioni singolare: le *Stories from the italian poets*, dedicate nel 1846 al figlio di Shelley, si aprono con un elogio del "genius" di Dante, "the greatest poet for intensity that ever lived", e con un ampio riassunto in prosa della *Commedia* (un vero e proprio romanzo, verrebbe da dire, con qualche terzina riprodotta in apparato; è noto che Leigh Hunt aveva rielaborato, nella *Story of Rimini* del 1816, il racconto dantesco di Paolo e Francesca). Ma più che questa conciliante visione di un Dante liberale e romantico, esule indomito e infelice, in cui il riformatore della Chiesa convive con appelli alla carità cristiana ed agli aneliti universali di Mazzini, e più dell'appendice di testi solo in parte tradotti, importa qui sottolineare i ripetuti elogi tributati da Leigh Hunt a Panizzi, artefice dell'"admirable edition of the combined poems of Boiardo and Ariosto", e capace di scrivere "an English almost as correct as it is elegant". Cento pagine sono pertanto dedicate, nelle *Stories from the italian poets*, ai due autori emiliani (altrettante a Pulci e Tasso), tuttavia con qualche sussulto moralistico; vengono infatti omesse, perché non adatte a un'epoca "unaccustomed to the old romances", le ottave del ventiquattresimo canto del *Furioso* sui tremendi effetti della pazzia di Orlando che, "squarciati i panni", distrugge armenti, sventra orsi e cinghiali e fa scempio di pastori e contadini²³.

²³ *Stories from the italian poets: with lives of the writers*, Paris, Baudry's European Library, 1846, pp. XVI-334; p. V per la dedica a Percy Shelley (che combina "a love of the most romantic fiction with the coolest good sense", e sa passare "from the driest metaphysical questions to the heartiest enjoyment of humour"), pp. 1-95 per la *Critical notice* su Dante e il riassunto della *Commedia* (una parte è ristampata in *Italian poets and english critics, 1755-1859: a collection of critical essays*, edited and with an introduction by B. Corrigan, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1969, pp. 208-24), pp. 135-230 per Boiardo e Ariosto (su Panizzi le pp. 135 e 141-2; il cenno alle omissioni nel *Furioso* a p. 210), pp. 295-334 per l'*Appendix*. Ha lo stesso titolo anche l'edizione parallela di Londra, Chapman and Hall, 1846, 2 voll.; i repertori registrano inoltre *Stories from the italian poets: being a summary in prose of the poems of Dante, Pulci, Boiardo, Ariosto and Tasso; occa-*

Lungo questa linea di supremazia assoluta di Dante e di Petrarca (al cui commento, oltre a Foscolo e Rossetti, si applicarono, con evidenti forzature, altri fuorusciti)²⁴, e insieme dei poemi cavallereschi, si collocherà, vent'anni dopo, Edmondo Cavallieri con una serie di "readings" dai poeti maggiori, dove la sequenza "epica" fissata da Leigh Hunt è incrinata dall'espunzione di Boiardo; la cosa non può meravigliare, essendo evidentemente l'autore dell'*Innamorato*, con la sua *koinè* settentrionale, non ancora abbastanza riabilitato, agli occhi di un italiano fedele alle consuetudini toscane, dalla complessa operazione critica avviata da Panizzi²⁵. Del resto, al di là delle variabili segnalate, la definizione del primato di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, destinata a imporsi anche in Inghilterra, era codificata già alla fine del secolo XVIII; nella *Vita*, all'altezza del 1783, l'Alfieri ne parla come dei "quattro nostri poeti", con una formula che ritorna, tre anni dopo, nel sonetto "Quattro gran vati"²⁶. In età romantica si susseguono le antologie che li presentano sotto l'etichetta di *Parnaso classico italiano*, a Firenze nel 1821 (vi è aggiunto Poliziano), a Padova nel 1827, a Venezia nel 1836²⁷; lo stesso accade in Francia, dove Antonio Buttura ne pubblica le opere maggiori, che poi, raccolte in unico volume, ebbero larga circolazione anche dopo la sua morte, al pari di un anonimo *Parnaso* apparso a Lione nel 1842²⁸.

sional passages versified, and critical notices of the lives and genius of the authors, New York, Wiley and Putnam, 1846, pp. XIV-546.

²⁴ Sulle edizioni di Dante e Petrarca procurate da Romualdo Zotti a Londra (1808-9 e 1811) e da Niccolò Giosafatte Biagioli a Parigi (1818-19 e 1821) cfr. R. Tissoni, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca). Edizione riveduta*, Padova, Antenore, 1993, pp. 98-104. Anche il già citato Antonio Buttura pubblicò le *Rime* di Petrarca (Parigi, Lefevre, 1820, 3 voll.). Per la ricezione di Petrarca nell'Inghilterra romantica cfr. ora M. McLaughlin, *Nineteenth-century british biographies of Petrarch*, in *Petrarch in Britain. Interpreters, imitators, and translators over 700 years*, edited by M. McLaughlin and L. Panizza, with P. Hainsworth, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 319-40.

²⁵ *Italian readings from the four poets Dante, Petrarca, Tasso, Ariosto, with english translations and notes by various hands, collected and arranged by Edmondo Cavallieri*, Torino, Stamperia di compositori-tipografi, 1865, pp. 77.

²⁶ *Vita*, IV, 10, e *Rime*, CXLI; e cfr. A. Di Benedetto, *I quattro poeti*, in Vittorio Alfieri aristocratico ribelle (1749-1803), catalogo della Mostra di Torino, Archivio di Stato (5 ottobre 2003-11 gennaio 2004), Milano, Electa, 2003, pp. 41-2.

²⁷ *Parnaso classico italiano*, Firenze, All'insegna di Pallade, 1821 (poi: Padova, Tipografia della Minerva, 1827, e Venezia, Antonelli, 1836).

²⁸ *I quattro poeti italiani: con una scelta di poesie italiane dal 1200 sino a'*

Anche sul versante dell'esegesi dantesca, e non solo per i poeti cavallereschi, la scelta filologica di Panizzi appariva in anticipo sui tempi, tanto da essere ben presto contraddetta, e non solo in Inghilterra, da un indirizzo di studi in cui si mescolavano istanze sentimentali, ragioni patriottiche, venature di misticismo e vecchie attitudini retoriche. L'esempio più significativo, quasi una risposta alla scarna *Commedia* panizziana di tre anni prima, era un volume uscito a Londra nel 1861 dalla operosa officina della famiglia Rossetti, bandiera e simbolo dell'esilio italiano; il capostipite, Gabriele, scomparso nel 1854, non aveva fatto in tempo, per sua fortuna, ad assistere al trionfo professionale del suo acerrimo nemico Panizzi, sul quale aveva comunque riversato una forma di odio patologico che lo indusse a vedere addirittura in lui un "negromante" o una reincarnazione del demonio²⁹. La voluminosa selezione degli "early italian poets" di Dante Gabriel Rossetti si impone ancora oggi all'attenzione come una delle più cospicue sillogi della lirica stilnovista e delle origini: cinquantotto autori, grandi (di Dante è presentata l'intera *Vita nuova*, *The new life*), minori e minimi, per quasi duecento componimenti complessivi, ognuno dei quali tradotto "in the original metres" e presentato con una purezza anche tipografica che aveva indotto il curatore a rinunciare a quell'ingombrante corredo di "verbal analysis" che, a suo dire, appesantiva altre antologie. L'opera, esempio di strenua fedeltà alle tradizioni della famiglia, e insieme palestra per la formazione poetica e pittorica del preraffaellita Rossetti, ebbe una considerevole fortuna; ristampata nel 1874 con altro titolo, venne riproposta nel 1892 da William Michael Rossetti, fratello minore di Dante Gabriel, che per tutta la vita ebbe il ruolo di custode e divulgatore degli scritti del padre e dei fratelli (le *Family letters* di Dante Gabriel nel 1895, la versione inglese dell'autobiografia del padre nel 1901, i *New poems* e i *Poetical works* della sorella Christina Georgina nel 1896 e nel 1904)³⁰.

nostri tempi, Parigi, Lefevre-Baudry, 1833 (comprende anche l'*Aminta* del Tasso; rist. ivi, 1836); *Parnaso classico italiano: contenente Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso*, Lione, Cormon e Blanc, 1842, 4 voll.

²⁹ Cfr. T. R. Toscano, *Introduzione* a G. Rossetti, *Carteggi*, edizione progettata e diretta da P. Giannantonio, a cura di T. R. Toscano, P. R. Horne, A. Caprio, J. R. Woodhouse, Napoli, Loffredo, 1984-95, 4 voll., nel vol. II, p. XV (fra le molte lettere di Rossetti contro Panizzi, quelle indirizzate a Charles Lyell il 24 giugno 1835 e il 14 settembre 1840, nel vol. III, p. 527 e nel vol. IV, pp. 419-20).

³⁰ *The early italian poets, from Ciullo d'Alcamo to Dante Alighieri (1100-1200-1300), in the original metres together with Dante's Vita nuova translated by Dante*

L'antologia del Rossetti, con la sua selva di poeti antichi, segnava un cambiamento rispetto alle consuetudini degli editori, logicamente inclini a pubblicare testi collaudati, e alle presumibili attese dei lettori, non necessariamente tenuti ad approfondire una materia tanto ostica e remota; ma, con la sua aristocratica erudizione, andava anche contro il canone consolidato dei quattro massimi poeti italiani. A due di questi *auctores*, Dante e Ariosto (tradotto, quest'ultimo, da William Stewart Rose nel 1823), aveva prestato le più rigide cure filologiche, come si è visto, il severo Panizzi, aggiungendovi (e fu quello il suo maggior merito) l'altro poeta suo conterraneo, il reggiano Boiardo; del quale, oltre al poema, aveva provveduto a pubblicare nel 1835 (e dieci anni dopo a Milano) anche le rime, non più edite dal 1501³¹. "Vivo del resto nella miglior società di Londra. [...] Non mi occupo più che di cose Inglesi e in tutto e per tutto fo come un Inglese", aveva scritto Panizzi a un amico nel 1845³², non senza qualche accento polemico per la freddezza nei suoi confronti (e nei confronti del suo adoperarsi per la causa italiana) che gli sembrava di cogliere

Gabriel Rossetti, London, Smith, Elder & Co., 1861, pp. XXXVI-464. L'edizione curata da William M. Rossetti (del quale andranno ricordati i due volumi di *Some reminiscences*, London, Breron Langham, 1906) ha per titolo *Dante and his circle. With the italian poets preceeding him (1100-1200-1300). A collection of lyrics translated in the original metres by Dante Gabriel Rossetti. Part I. Dante's Vita nuova, etc. Poets of Dante's circle. Part II. Poets chiefly before Dante. A new edition with preface by William M. Rossetti*, London, Ellis and Elvey, 1892 (l'introduzione del curatore è a pp. 1-29; la sezione dantesca, che comprende anche una scelta delle rime, a pp. 30-115). Una moderna edizione è quella a cura di S. Purcell, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1981; cfr. inoltre *The New Life, translated by Dante Gabriel Rossetti*, introduction by M. Palmer, New York, New York Review of Books, 2002. Sulla contiguità fra poesia e pittura nella sensibilità rossettiana, per quanto riguarda in particolare l'interpretazione del mondo medioevale di Dante, ha opportunamente insistito G. Silvani, *La religione dell'eros nella pittura verbale di Dante Gabriele Rossetti*, in "Rivista interdisciplinare di studi romantici", n. 9 (*La questione romantica. Spiritualismo/Erotismo*), 2000 (ed. 2002), pp. 41-60.

³¹ *Sonetti e canzone del poeta clarissimo Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano*, Londra, Whittingham, 1835 (l'edizione, in 50 esemplari, è dedicata a Thomas Grenville); poi Milano, dalla Società Tip. dei Classici italiani, 1845 (la tiratura fu di 250 copie, più 50 "in carta grande").

³² A Giuseppe Levi Minzi, 1° maggio 1845, in A. Panizzi, *La catena di seta, Lettere a Giuseppe Levi Minzi (1822-1873)*, a cura di W. Spaggiari, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano-Archivio Guido Izzi, 1998, p. 50.

nell'atteggiamento dei connazionali. Le scelte inflessibili da lui compiute per Dante, Boiardo e Ariosto, tributo di affetto alla terra d'origine e alla sua più gloriosa stagione, avevano anche indicato in maniera inequivocabile, contro l'enfasi e i clamori di altri esuli, un modo concretamente utile di intendere la tradizione e di presentarne le testimonianze ai lettori della sua nuova patria³³.

³³ Esula dai limiti qui fissati l'esame delle variazioni del canone degli autori italiani nelle antologie inglesi cronologicamente successive. Si segnala comunque l'interesse di un raffronto fra le due principali raccolte di primo Novecento, le *Selections from the italian poets with critical introductions* by E. Grillo, London-Glasgow-Bombay, Blackie and Son, 1917, e il più noto *The Oxford book of italian verse*, del quale ho visto la seconda edizione "revised with XXth century supplement" per cura di C. Dionisotti, Oxford, Clarendon Press, 1952 (più volte ristampata); rispetto alla prima, del 1910 (curata da St. John Lucas), che comprendeva 345 testi di un centinaio di autori, l'*Oxford book* del 1952 accoglie 23 componimenti in più, ma il numero degli autori rimane pressoché invariato, in quanto l'espunzione (fra gli altri) di Cielo d'Alcamo ("hardly comprehensible without a full commentary, even to experienced Italian readers", p. VI), Annibal Caro, Alessandro Tassoni, Angelo Mazza, Luigi Carrer, Francesco Dall'Ongaro e qualche altro minore è compensata dall'inserzione di Leon Battista Alberti, Tommaso Campanella, Giovanni Fantoni e, fra i moderni, di Giacomo Zanella, Sergio Corazzini, Carlo Michelstaedter, Vittoria Aganoor Pompilj, e poi D'Annunzio, Gozzano e Pascoli (quest'ultimo con una dozzina di brani). Molto marcata rimane la presenza di Dante (22 brani), Petrarca (33) e Tasso (20), oltre a Leopardi (14); la significativa presenza di otto esempi del Boiardo lirico potrebbe poi essere considerata come positiva eredità della rivalutazione compiuta, a suo tempo, da Antonio Panizzi. Quanto all'antologia di Ernesto Grillo, di dimensioni analoghe, i novantuno autori selezionati coincidono in buona parte con quelli dell'*Oxford book*; mancano tuttavia alcune voci rilevanti (Francesco Redi, Galeazzo di Tarsia, Ottavio Rinuccini), mentre appaiono più rappresentati gli scrittori risorgimentali e post-unitari (Antonio Fogazzaro, Olindo Guerrini, Mario Rapisardi, Giovanni Marradi, ed anche Ada Negri e Arturo Graf, oltre ai già citati Carrer e Dall'Ongaro), e molto meno quelli dei primi secoli (assenti Cecco Angiolieri, Guittone d'Arezzo, Jacopone da Todi, Antonio Pucci, Giacomino Pugliese, Rustico di Filippo; ma va anche detto che poi il curatore avrebbe pubblicato un volume sulle *Pre-Dante poetical schools* "with critical introductions", London, Blackie and Son, 1920). Si vedano, per altri possibili raffronti, gli indici dell'*Oxford book* (pp. V-VI e 605-16) e delle *Selections* (pp. VII-XVII e 607-18).

CARMELO SPALANCA

VERSO L'EUROPA:
IL VIAGGIO IN GRECIA DI SAVERIO SCROFANI

1. Vissuto tra la seconda metà del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, Saverio Scrofani è un autore prolifico, che si è cimentato in diversi campi d'indagine. Oltre ad illustrare gli sviluppi della rivoluzione francese nel saggio *Tutti han torto ossia lettera a mio zio sulla rivoluzione di Francia* (1791), egli si è occupato di problemi economici e sociali, dalla *Memoria sulla libertà del commercio dei grani della Sicilia* alla *Memoria sulla mendicizia di Napoli*¹. Ma l'opera più significativa sul versante letterario è il *Viaggio in Grecia* pubblicata a Roma, con la falsa indicazione di Londra, nel 1799. In essa, infatti, lo scrittore siciliano compie un'operazione importante, fa presente – come testimonia la Dedicagli amici – che il *Viaggio* non è indirizzato a coloro che intendono istruirsi, a quelle persone che rientrano nella schiera degli «antiquari» o dei «filosofi». Per loro, è utile consultare le opere elaborate dai viaggiatori francesi e inglesi nel corso del Seicento e del Settecento, da quelle «scrupolose» e «dotte» persone che hanno osservato, misurato, analizzato ogni dettaglio della Grecia. Ben diverso il progetto dello Scrofani; allorché compone il *Viaggio*, egli si lascia guidare dal sentimento, sostituisce al principio dell'istruire il principio del piacere:

Le colte nazioni sono già tutte illuminate sulle antichità della Grecia; e poi io non aspiro all'onore della loro istruzione: quest'idea è troppo grande per il mio spirito, e mi spaventa.

Se non riuscirò ad istruire, chi sa se giungerò almeno a piacere?
Io ho molto goduto, perché ho molto sentito².

¹ Sulla complessa personalità dell'autore cfr. R. Zapperi, *La «fortuna» di un avventuriero: Saverio Scrofani e i suoi biografì*, in «Rassegna storica del Risorgimento», XLIX, 1962, pp. 447-484; G. Giarrizzo, *Introduzione* a S. Scrofani, *Memorie inedite*, Palermo, Edizioni della Regione siciliana, 1970, pp. 7-36.

² Per le citazioni del testo si fa riferimento a S. Scrofani, *Viaggio in Grecia*, a cura di R. Ricorda, Venezia, Marsilio, 1988, p. 37.

È un progetto ambizioso, che l'autore si augura di poter realizzare, esaltando il ruolo del sentimento, rintracciando la genesi del piacere nella sensibilità. Siamo in presenza di un fenomeno complesso, che investe progressivamente i lettori. Per realizzare il loro diletto, non basta che essi abbiano un'indole simile a quella dello scrittore, un'uguale tendenza alla «malinconia» e al «sentimento». È opportuno che i destinatari dell'opera conoscano le testimonianze dell'antica Grecia e riflettano sul temperamento dell'autore, sulla «naturale» disposizione del suo cuore ad amare intensamente ciò che lo circonda e a vibrare alla vista di ciò che suscita in lui sorpresa o diletto. Emerge allora un elemento fondamentale della letteratura odeporica: il viaggio moderno – la moderna odissea – è, secondo la felice definizione di Claudio Magris, l'esplorazione della fisicità, della soggettività sensibile e concreta, difesa nella sua peculiarità contro ogni quadro nobilmente totalizzante che pretenda di inglobarla e sbiadirla in una generica universalità³.

Scrofani istituisce il rapporto fra l'individuo e l'ambiente, colui che visita i luoghi e le sensazioni suscitate dagli stessi luoghi nel suo animo. Egli ritiene che l'osservazione dell'ambiente costituisca uno strumento di arricchimento interiore e tale opinione lo accompagna costantemente nel corso della sua indagine. Ne offre una preziosa testimonianza nella lettera XXXIX, dove descrive il soggiorno a Micene. A differenza degli archeologi, i quali si preoccupano di misurare l'altezza e la profondità del sepolcro che ha accolto le spoglie di Agamennone, lo scrittore evoca l'infelice vicenda del sovrano e prova compassione per la sua tragica fine ad opera dell'infedele Clitennestra. Non è difficile rintracciare in questa circostanza il metodo da lui seguito: egli osserva la città, richiama alla memoria la tragica vicenda di Agamennone e corrobora il ricordo attraverso la recita di alcune celebri opere, l'*Elettra* di Sofocle e l'*Oreste* dell'Alfieri. Scrofani tende a ricreare l'atmosfera del luogo e trova un sostegno al suo progetto nella malinconia:

O mio caro, quest'estasi malinconica, questo silenzio, questo sepolcro non partiranno più dal mio cuore. Guai alle rimembranze

³ C. Magris, *Prefazione* a S. Scrofani, *Viaggio in Grecia*, ediz. cit., p. 7. Per un profilo dello Scrofani si veda inoltre E. Bonora, *Saverio Scrofani*, in *Letterati, memorialisti e viaggiatori del Settecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951, pp. 1101-1107; W. Binni, *La letteratura del secondo Settecento fra illuminismo, neoclassicismo e preromanticismo*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, VI, *Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1968, pp. 613-614.

che non sono impresse dalla malinconia: un momento le desta, un momento le fa svanire; l'interesse e il piacere improntano sull'acqua, o tutto al più su la cera: la tristezza è il solo artefice, che scolpisce nel bronzo⁴.

Sottolineato il fatto che l'ambiente ha profonde radici nel suo cuore, l'autore avverte che le «rimembranze» debbono avere il sigillo della malinconia. Se l'interesse e il piacere segnano un'impronta sull'acqua o sulla cera, la tristezza è l'unico «artefice» che scolpisce nel bronzo e contribuisce alla creazione di opere immortali. Si profila all'orizzonte un problema fondamentale: il nesso fra l'occhio e il cuore, l'osservazione dei luoghi e le sensazioni suscitate dagli stessi luoghi nell'animo. Lo scrittore predilige il sentimento, riconosce l'importanza del suo ruolo nella sfera letteraria e ne tesse l'elogio nella lettera XLIV, dove illustra la visita di Cheronea. Affascinato dalla valle su cui sorge la città, si da ritenere che riproduca l'immagine dei Campi Elisi, egli si meraviglia che i viaggiatori tralascino di fermarsi a Cheronea, condanna il loro gusto antiquario – documentato dalla tendenza a misurare con estrema precisione le testimonianze del passato – e mette in rilievo la sua predilezione per il soggiorno nella città. Scrofani si preoccupa di evocare l'incanto della valle e sceglie come guida preziosa per la sua rappresentazione il personaggio di Yorich creato dal genio immortale di Laurence Sterne:

Oh, Yorich, tu che ci sforzi a piangere sopra una tabacchiera di corno e la schiavitù d'un uccello, quai sentimenti non avrebbe destato in te la vista, la rimembranza di questa valle? Quanti non ce ne avresti tu fatto provare? Quai contrasti in effetto non ispira ella all'uomo sensibile!⁵

Dopo avere reso omaggio al personaggio di Yorich per aver fatto commuovere i lettori nel corso di due famosi episodi, lo scambio della tabacchiera con un vecchio frate in segno di pace e il dolore provato per il lamento di un uccellino in gabbia, l'autore ritiene che la «vista» e la «rimembranza» della valle susciterebbero in lui sentimenti profondi, è convinto che il personaggio possa trasmettere ai lettori le «sensazioni» più intime, si rende conto che la valle desta «sentimenti» contrastanti nell'uomo dotato di sensibilità⁶. Emerge in

⁴ S. Scrofani, *Viaggio in Grecia*, ediz. cit., p.125.

⁵ *Ivi*, p. 146.

⁶ Sulla fortuna di Sterne in Italia cfr. AA.VV., *L'effetto Sterne. La narrazione*

questa occasione un problema molto importante, l'oscillazione dello scrittore fra «ragione» e «sentimento», descrizione scrupolosa dei luoghi e analisi dei sentimenti suscitati dall'ambiente nell'animo del protagonista. Non è arbitrario allora individuare nell'opera, come ha suggerito Marco Cerruti, due piani o livelli: il livello del resoconto e della riflessione tendenzialmente pacati e istruttivi, secondo il modello del viaggio-tipo illuministico, e il livello del ricordo risentitamente affidato ad affabulazioni nutrite di intensa e talvolta lacrimante *sensiblerie*⁷.

2. Scrofani si affida al cuore e tale scelta lo spinge a compiere un cammino, che dal passato ascende gradualmente al presente, dalla civiltà greca giunge fino alla civiltà del suo tempo. Particolarmente interessante al riguardo la lettera XVII, in cui egli descrive la visita del Peloponneso e illustra le ragioni del viaggio da lui intrapreso per giungere in quel luogo. Nonostante gli antichi e i moderni viaggiatori gli forniscano strumenti adeguati per una conoscenza globale della Grecia, l'autore preferisce intraprendere il viaggio al fine di esaltare i suoi sentimenti, avvertire il fascino del mondo greco e istituire un confronto con la società del suo tempo⁸. Lo scrittore promuove un canone fondamentale, il principio della contemporaneità, e ne offre una significativa testimonianza quando giunge a Corfù e rievoca un celebre episodio dei poemi omerici: l'incontro di Ulisse con Nausicaa. Pur rendendosi conto che Omero è un genio unico e irripetibile, egli è felice che sia nato nella sua epoca un individuo capace di farne rivivere la grandezza:

umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello, a cura di G. Mazzacurati, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.

⁷ M. Cerruti, *Il «Viaggio in Grecia» di Saverio Scrofani: un episodio di spicco nelle metamorfosi dei lumi*, in AA.VV., *L'occhio e la memoria. Miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco*, Palermo, Editori del Sole, 2004, I, pp. 250-251.

⁸ Ecco ciò che dice lo Scrofani: «Non poteva io, leggendo gli antichi e i moderni viaggiatori, sapere senza molto stento ciò ch'esiste oggi in Grecia, ciò che vi esisteva una volta? Sì... tutto è vero; ma io non avrei fatto allora altro viaggio che per istruirmi, e voleva farne uno per sentire: aveva bisogno di sposare tutta la sensibilità del mio cuore per vivere con gli uomini d'oggi» (S. Scrofani, *Viaggio in Grecia*, ediz. cit., p. 68). Sul ruolo svolto dallo Scrofani nell'ambito della letteratura odepórica cfr. inoltre E. Bacchereti, *Il viaggio e i lumi: aspetti della prosa di viaggio italiana nel Settecento*, in «Critica Letteraria», IX, 1981, pp. 319-322.

Misero colui che ardisse oggi giorno scrivere un poema su questo gusto. Che dico? Felice chi potesse solamente imitarlo. Il genio d'Omero non nasce che una sola volta: grazie però alla natura d'averci dato ai di nostri chi lo faccia rivivere. O mio Cesarotti, il tuo nome si confonde già con quello d'Omero, e tu sei degno di quest'omaggio⁹.

Scrofani considera degno di commiserazione colui che «ardisca» comporre un poema sulla falsariga di Omero, poiché costui è inimitabile; tuttavia, ritiene che occorra ringraziare la «natura» di aver procreato nel corso del suo secolo chi lo possa far rivivere. È il Cesarotti, uno dei suoi amici più cari, il quale attraverso la versione in prosa dell'*Iliade* fa sì che il suo «nome» si confonda con quello di Omero ed è degno di ricevere l'«omaggio» dei contemporanei¹⁰. Si scorge in questa circostanza il filo rosso che collega il passato con il presente, la civiltà greca con la civiltà settecentesca. Il Nostro rimane fedele al principio della contemporaneità e ne fornisce un'ulteriore prova, quando giunge nella città di Olimpia. Qui si assiste ad un fenomeno sorprendente. Se in un primo tempo egli registra il passaggio dal sogno alla realtà, individuando nella pianura di Olimpia un «centinaio» di buoi e di pecore, «due capanne», un «pastore» e un «vecchio bosco» di querce, successivamente riscatta la desolazione del luogo mediante la celebrazione dell'antica gloria, finché trova una conferma alla tendenza celebratrice nella «recita» di alcune strofe tratte dall'*Olimpiade* del Metastasio¹¹. Sembra che Scrofani riproduca in questa occasione il modello elaborato dal viaggiatore francese Pierre-Augustin Guys nell'opera *Voyage littéraire de la Grèce ou Lettres sur les Grecs anciens et modernes*, dove la descrizione dei luoghi è accompagnata dalla composizione e dalla recita dei versi¹²; è certo che lo scrittore siciliano avverte il fascino di Olimpia e che la suggestione del luogo lo induce a tessere l'elogio del Metastasio, definendolo emulo di Pindaro:

Divino Metastasio, qual maggior tributo posso io rendere a' divini tuoi drammi, che recitarne una parte nel luogo stesso dove gli hai tu figurati?¹³

⁹ S. Scrofani, *Viaggio in Grecia*, ediz. cit., p. 54.

¹⁰ Sui rapporti di amicizia fra lo Scrofani e il Cesarotti si veda C. Cordié, *L'abate Saverio Scrofani e i corrispondenti del «Viaggio in Grecia»*, in «La rassegna della letteratura italiana», s. VII, a. LXXXV, 1981, pp. 133-134.

¹¹ S. Scrofani, *Viaggio in Grecia*, ediz. cit., pp. 80-82.

¹² Per un profilo del Guys cfr. F. Fiorentino, *Dalla geografia all'autobiografia: viaggiatori francesi in Levante*, Padova, Antenore, 1982, pp. 86-93.

¹³ S. Scrofani, *Viaggio in Grecia*, ediz. cit., p. 82.

Per Scrofanì esiste un nesso inscindibile fra il passato e il presente, la civiltà dell'antica Grecia e la civiltà del suo tempo, grazie al contributo di quegli autori – come il Metastasio – che si sono preoccupati durante il XVIII secolo di recuperare l'incanto della civiltà classica. Osservato il problema da tale prospettiva, è naturale allora che la Grecia abbia una nuova configurazione. Essa perde i connotati storici ed assume i connotati mitici, la dimensione reale cede il luogo alla dimensione simbolica. L'autore compie, come testimonia la lettera XLIV relativa alla visita di Cheronea, un autentico pellegrinaggio dell'anima e la Grecia diventa una magnifica galleria dell'universo, in cui «ogni passo è un quadro», «ogni quadro un sublime tratto d'istoria» e «ogni tratto di istoria un insegnamento»¹⁴. È una dichiarazione di amore, che sottende un principio di poetica: l'insegnamento si realizza soltanto attraverso i sentimenti. Nella sfera della conoscenza non può sfuggire – come ha osservato Ricciarda Ricorda – la superiorità riconosciuta dallo scrittore alle sensazioni e alla forza delle emozioni rispetto ai procedimenti di ordine razionale¹⁵.

3. Scrofanì oscilla costantemente fra due poli: la «ragione» e il «sentimento», la «mente» e il «cuore». In tale contesto egli predilige i sentimenti e la scelta gli consente di trascorrere agevolmente dal passato al presente, dal mondo classico alla società settecentesca. Scrofanì rimane fedele al principio della contemporaneità e la scelta da lui compiuta gli offre la possibilità di raggiungere risultati notevoli nel momento in cui affronta un aspetto fondamentale dell'opera: il problema della religione e il ruolo da essa svolto nella società. Illustrando nella lettera XLI il soggiorno a Corinto, egli descrive il tempio di Venere, rievoca l'atmosfera sensuale che aleggiava sul tempio, mette in rilievo la visita alla chiesa di San Paolo. Si assiste ad un fenomeno sorprendente: l'autore non si fa promotore – come è stato sostenuto – di un radicale laicismo¹⁶; al contrario, sottolinea l'alternanza del profano e del sacro; l'atmosfera lasciva, che caratterizzava il tempio di Venere, è soppiantata dalla riflessione sulla dimensione metafisica dell'esistenza. In quest'ambito occupa un posto importante la figura dell'apostolo Paolo per la forza rivoluzionaria del suo messaggio:

¹⁴ *Ivi*, p. 146.

¹⁵ R. Ricorda, *Introduzione a S. Scrofanì, Viaggio in Grecia*, Venezia, Marsilio, 1988, p. 22.

¹⁶ Per questo giudizio si veda R. Ricorda, *intr. cit.*, pag. 20.

Da questo luogo, col cuore acceso d'amor celeste, con l'anima, con lo spirito pieno ancora delle delizie del cielo, egli tuonò su gli idoli e rovesciò il loro culto. Assiso su questo sasso medesimo, che tocco ora con le mie mani, si crede ch'egli insegnasse a' Corinti i primi dogmi della religione, e che da questo sasso partissero i primi raggi della luce, che sparsesi per l'Acaia. Qui il popolo accorreva in folla ad istruirsi nella verità della nuova dottrina: accanto al tempio di Giove, egli annunciava un'altra divinità non macchiata d'adulteri; in faccia al tempio di Venere, consigliava alle vergini la castità e ispirava a' consorti un legittimo nodo: in questo luogo in fine, dettava a tutti sentimenti d'amore, di fratellanza, di pace¹⁷.

Fin dall'inizio emerge il profilo di un uomo eccezionale: acceso di «amor» celeste e presago delle «delizie» divine, egli si scaglia contro gli idoli pagani e sovverte il loro culto; l'apostolo insegna agli abitanti di Corinto i primi «dogmi» della religione e alimenta i primi «raggi» della luce cristiana. Non meno importante il ruolo svolto dal popolo; esso accorre numeroso ad ascoltarlo, perché intuisce il carattere rivoluzionario della nuova dottrina. Accanto al tempio di Giove, infatti, Paolo proclama l'«avvento» di una divinità per nulla macchiata di adulteri; di fronte al tempio di Venere invita le «vergini» alla castità; a tutti rivolge l'appello ad accogliere i principî dell'«amore», della «fratellanza» e della «pace». Il visitatore avverte il fascino del luogo ed è influenzato dal magistero dell'apostolo al punto da entrare nella chiesa e adorare per lungo tempo l'altare. È evidente allora l'originalità della sua posizione nei confronti della cultura contemporanea: mentre Alessandro Verri nelle *Notti romane* contrappone al paganesimo il cattolicesimo, alla barbarie dei pagani la magnificenza dei Pontefici, da Gregorio Magno a Giulio II¹⁸, Scrofani esalta il modello del Cristianesimo rispetto al modello pagano. Egli distingue – come testimonia la lettera XVIII – il cattolicesimo dal cristianesimo. A differenza del cattolicesimo, che tende a conferire un'impronta istituzionale alla religione e si costituisce come un autentico centro di potere, il cristianesimo si preoccupa di soddisfare le esigenze più profonde dell'uomo, cerca di venir incontro ai suoi bisogni, promuove il dialogo con le altre religioni¹⁹. Scrofani si fa promotore di una

¹⁷ S. Scrofani, *Viaggio in Grecia*, ediz. cit., p. 134.

¹⁸ A. Verri, *Le notti romane*, a cura di R. Negri, Bari, Laterza, 1967, pp. 389-401.

¹⁹ Emblematica al riguardo la figura dell'apostolo Andrea, il quale autentica con il martirio la verità del Vangelo, soccorre i fedeli nei momenti difficili, pone le basi di un culto che affascina non solo i Greci ma anche i Turchi (S. Scrofani, *Viaggio in Grecia*, ediz. cit., p. 72).

religione naturale ed esprime un giudizio severo nei confronti di coloro che sfruttano il loro ministero per farsi beffe della gente. Si tratta – secondo lui – di un fenomeno, che contraddistingue la storia dell’umanità, dal passato al presente, dall’antica Grecia fino ai suoi tempi. I ministri del culto tendono a distendere sulla religione il velo dell’impostura e il loro comportamento arrogante suscita lo sdegno dello scrittore. Se nella lettera XXIX egli si meraviglia che l’oracolo di Delfi sia rappresentato dalla Pizia, una «vecchia imbecille» che decretava il destino delle nazioni e dei regni²⁰, nella lettera XXV rimprovera agli esponenti della Chiesa ortodossa l’inclinazione a sfruttare il loro ruolo per perseguire il proprio interesse. Degno di nota a questo proposito l’episodio in cui un prelado greco, durante la celebrazione della messa, sveste gli abiti solenni e si rivolge minaccioso contro colui che ha osato attentare ai suoi beni:

Al terminar della messa, il prelado fece segno che voleva parlare: all’istante ognuno si tacque, la preghiera stessa si fermò sulle labbra de’ fedeli, ed io attento aspettava di sentire annunziata da questo nuovo Basilio qualche nuova persecuzione. Ma che dirò? Egli, abusando del suo carattere e della santità del luogo, non aprì la bocca che per maledire e scomunicare colui che un giorno avanti aveagli rubato una gallina²¹.

Emerge il contrasto fra la ieraticità del prelado e la banalità del suo intervento; l’atmosfera mistica, creatasi nel corso della cerimonia, è inficiata dalla maledizione verso chi gli ha sottratto una gallina. L’autore dimostra notevole abilità nell’orchestrare la scena secondo lo schema del «rovesciamento ironico» della situazione iniziale – la sensazione di assistere durante la messa ad un momento di «sincera» e «austera» religiosità – con il riconoscimento dell’effettivo contenuto di «impostura» insito in quella cerimonia²².

Egli polemizza sulla scia degli intellettuali illuministi contro la religione ed invita gli ipocriti a recarsi in Grecia, perché ivi troveranno una «messe» abbondante e una «turba» imbecille che spargerà fiori sui loro passi. Non è difficile allora individuare l’adesione dello Scrofani ad una concezione del divino ispirata al mondo della natura, la tendenza a conferire alla definizione di Dio e all’esperienza religio-

²⁰ *Ivi*, p. 91.

²¹ *Ivi*, p. 87.

²² Per questo giudizio cfr. R. Ricorda, *Intr. cit.*, p.20.

sa un'impronta di «naturalezza» e «semplicità», che consenta di far coincidere la sfera del divino con quella della moralità umana²³.

4. Esaminando il problema della religione, lo scrittore siciliano esalta i valori etici e la fedeltà a questi valori è così rigorosa da indurlo a stigmatizzare quelle religioni del passato e del presente, dal paganesimo all'ortodossia, che contraddicono i principi della moralità e perseguono ostinatamente l'impostura. Scrofani conferma l'adesione al canone della contemporaneità e raggiunge risultati notevoli nel momento in cui illustra un aspetto significativo dell'opera: la nostalgia della terra natale²⁴. In questo caso, infatti, egli si preoccupa di individuare la correlazione fra le vicende dell'antica Grecia e gli eventi della Sicilia contemporanea. È significativa al riguardo la lettera XXVII, dove è delineato il soggiorno a Elice. Influenzato dal paesaggio desolato e desertico, lo scrittore descrive il terremoto che ha sconvolto la città nel IV secolo a. C., illustra il repentino passaggio degli abitanti dalla vita alla morte, esprime il timore che il fenomeno possa investire la terra natale:

O Sicilia, o mia patria! Tu pure sei stata più volte alla vigilia di simile sciagura... L'Etna fuma ancora, l'Etna non cessa di minacciarti²⁵.

Dopo aver ricordato che la Sicilia ha rischiato spesso di subire una simile sciagura, l'autore precisa che l'Etna continua a fumare e non cessa di essere minaccioso. Scrofani sottolinea la forza devastante della natura e fornisce il suo contributo al dibattito sulla catastrofe, che investe – sulle orme di Voltaire e del suo *Poème sur le désastre de Lisbonne* – la cultura italiana ed europea verso la fine del Settecento. Egli ascende agilmente dal passato al presente e ne offre un'ulteriore testimonianza, quando giunge sulle sponde del fiume Alfeo. Qui non

²³ Su questa problematica, che sta a fondamento del deismo e che ha uno dei rappresentanti più illustri nel Voltaire, si veda G. Lanson, *Introduzione a Voltaire Dizionario filosofico*, Torino, Einaudi, 1977, pp. XVI-XVIII.

²⁴ Per i rapporti dello scrittore con la Sicilia cfr. C. Mutini, *Introduzione a S. Scrofani, Viaggio in Grecia*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, pp. IX-XIII. Sul ruolo svolto dallo Scrofani nell'ambito della cultura siciliana si veda inoltre N. Tedesco, *Settecento in Sicilia. L'ilare melanconia e la rivoluzione felice*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia Editore, 1993.

²⁵ S. Scrofani, *Viaggio in Grecia*, ediz. cit., p. 89.

è difficile individuare il passaggio dal mito alla storia, dalla finzione letteraria alla realtà quotidiana; se lo scrittore evoca inizialmente il mito ovidiano di Alfeo e di Aretusa, successivamente mette in risalto le sue origini siracusane. Egli si commuove di fronte alle vicende dei due infelici amanti e il cuore presta alla favola la «verità» che le manca; sospinto dalla fantasia, l'autore immagina che Alfeo giunga a Siracusa, ne lambisca le mura e veda i suoi familiari. Il viaggiatore dimentica gli amici e rivolge il pensiero alla madre lontana:

Miei cari amici, vi chiedo perdono; di tutta la mia vita questo è forse il solo momento in cui ho potuto dimenticarmi di voi: i miei pensieri, il mio cuore, le mie preghiere, i miei voti, non furono che per mia madre, oggi non ho veduto che lei sola. Malgrado che il vento e le onde portassero via le mie parole, io pregava l'Alfeo come un amico, che andava a ripatriare, di dire in mio nome mille cose tenere a questa tenera madre²⁶.

Al distacco nei confronti degli amici fa riscontro il pensiero costante ed esclusivo verso la madre. Benché il «vento» e le «onde» disperdano le sue parole, il visitatore invoca Alfeo di riferire le frasi più affettuose alla sua «tenera» madre. Emerge in questa circostanza un elemento molto importante, il ricordo struggente dei familiari, che assume le caratteristiche di un «dolce» e «possente» delirio. Scrofani tende ad osservare il passato alla luce del presente e tale orientamento raggiunge il culmine nella lettera XXIX, dove è descritta l'ascesa al monte Parnaso e la visita alla fonte Castalia. Nella suddetta lettera, infatti, si assiste ad un fenomeno sorprendente: lo scrittore non si limita ad illustrare le caratteristiche fisiche dei luoghi visitati; al contrario, sottolinea le sensazioni suscitate dall'ambiente nel suo animo e il metodo adottato gli consente di mettere in rilievo la forza delle emozioni. Se l'ascesa al monte Parnaso non gli procura alcuna soddisfazione a causa del terreno ripido, del sole cocente e della mancanza assoluta d'acqua, la visita alla fonte Castalia alimenta una gioia così intensa da indurlo ad incidere nella rocca da cui scaturisce la fonte i nomi degli amici e dei parenti:

Feci dapprima una corona di tutti quelli della mia famiglia, e vi posi nel mezzo quel di mia madre; mio zio D. G. ... è immediatamente dopo mio padre; le mie zie sono a lato a mia madre; io gli ho situati secondo ch'essi sono nel mio cuore; qualche lagrima, che mi

²⁶ *Ivi*, p. 83.

usciva inaspettatamente dagli occhi, veniva a compiere in quei momenti la mia felicità²⁷.

Nella galleria delle persone care l'autore colloca progressivamente la madre, il padre, gli zii; si tratta di una gerarchia, che è suggerita dall'affetto e che suscita la commozione del protagonista. Non meno importante il ruolo degli amici e delle amiche: da colei, che gli ha insegnato a «conciliare» l'amore con la virtù, a coloro che si sono prodigati in suo favore e meritano la sua riconoscenza²⁸. Il viaggiatore accoglie in un abbraccio ideale le persone care ed invita i visitatori della fonte Castalia a seguire scrupolosamente il suo esempio, ad incidere nella rocca i nomi degli amici e dei parenti, testimoniando in tal modo il «piacere» dell'amicizia, l'«affetto» dei congiunti e le «delizie» dell'amore. Non vi sono dubbi: nel *Viaggio in Grecia* lo scrittore istituisce un confronto fra il passato e il presente, l'antico e il moderno; sfrutta la visita ai luoghi mitici della Grecia per rendere omaggio alle persone care, a coloro che hanno svolto un ruolo fondamentale nella sua vita; fa risaltare la dimensione autobiografica dell'opera.

5. Scrofani sottolinea i sentimenti più profondi dell'uomo e ne offre un'importante testimonianza nel momento in cui compie la descrizione del paesaggio. In questo caso, infatti, egli tende a cogliere i riflessi dell'ambiente nell'animo del visitatore e l'indagine è così rigorosa da segnare una svolta nell'ambito della cultura contemporanea. Pubblicando nel 1795 il *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni*, Aurelio de' Giorgi Bertola fornisce un'immagine pittorica e sentimentale della natura; dalla «grazia» del paesaggio ascende alla «dolce malinconia», al «possente incantesimo», alla «magica forza» dei contrasti insita negli spettacoli naturali²⁹. L'autore avverte il fascino del

²⁷ Ivi, p. 92.

²⁸ Sul culto dell'amicizia, tipico della società settecentesca, cfr. S. Romagnoli, *La buona compagnia. Studi sulla letteratura italiana del Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1983; M. Cerruti, *Il piacer di pensare. Solitudini, rare amicizie, corrispondenze intorno al 1800*, Modena, Mucchi, 2000.

²⁹ Ha osservato a questo proposito Antonio Piromalli: «La grande tradizione lirico-elegiaca della nostra letteratura è travestita dal Bertola in forme di grazia armoniosa; la sua sensibilità paesaggistica, misuratamente preromantica, si richiama nella descrizione alla tecnica pittorica» (A. Piromalli, *Aurelio de' Giorgi Bertola*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986, I, p. 297).

paesaggio e la scelta da lui compiuta ha un riscontro nell'opera dello Scrofani. Particolarmente interessante a questo proposito la lettera XX, in cui il Nostro descrive le rovine di Fare e mette in rilievo l'incanto della natura circostante. Alla bellezza del paesaggio fa riscontro il rapporto armonico fra l'uomo e l'ambiente, senza dimenticare il «canto» dell'usignolo nascosto fra i cespugli e le fratte³⁰. Non meno significativa, nella lettera XXX, l'ascesa alla sommità del monte Parnaso. Emerge in questa circostanza il nesso fra l'occhio e il cuore, lo sguardo rivolto al paesaggio e le sensazioni suscitate dal paesaggio nell'animo:

Io non poteva girare uno sguardo, senza provare un tumulto di nuove sensazioni; e mi convinsi allora che in quel loco, quell'aspetto, quell'aria pura, allo spuntar del sole, al profumo di mille erbe odorifere, al suono delle zampogne, che animavano una volta il Parnaso, la calda fantasia de' poeti doveva eccitarsi, alzarsi, volare, come se fosse stata veramente ispirata da qualche nume³¹.

Il visitatore intuisce l'influsso esercitato dall'ambiente sulla fantasia dei poeti, si rende conto che il «profumo» delle erbe e il «suono» delle zampogne possono sollecitare l'estro degli artisti. Lo scrittore dimostra un animo sensibile e tale caratteristica si accentua nella lettera LIX, dove egli illustra l'ingresso della sua barca nel golfo di Ambracia e sottolinea la sua impressione di assistere ad una scena magica e portentosa:

Erano le dieci della notte, l'aria tiepida, il cielo sereno, un vento leggiero gonfiava le nostre vele, e la luna giunta al terzo del suo corso rischiarava la terra [...] Ora ci fermavano i lumi degli opposti castelli fra ' quali passavamo; ora ci scuotevano i latrati e gli urli de ' cani e de ' lupi, che rompevan l'aria e il silenzio; ora ci richiamava il bel raggio della luna, che brillava sull'increspata superficie del mare [...] Ah perché Salvator Rosa, il Pussino, Vernet, Gerner, Vanlò, perché mai alcun altro disegnatore non è venuto e non viene a vedere il golfo dell'Arta, a vederlo di notte, a ciel tranquillo, a lume di luna! Quante nuove immagini non somministrerebbero al poeta, quanti nuovi colori al pennello, quanti nuovi affetti all'uomo sensibile! [...] Io n'era così rapito, che giungeva sin follemente a temere che un corso più rapido non trasportasse il bastimento fuori dell'incantesimo, o che un soffio più forte di vento nol distruggesse³².

³⁰ S. Scrofani, *Viaggio in Grecia*, ediz. cit., p. 75.

³¹ *Ivi*, pp. 93-94.

³² *Ivi*, p. 200.

Dopo avere descritto in maniera scrupolosa e dettagliata il paesaggio notturno, il viaggiatore mette in rilievo gli elementi che colpiscono la sua sensibilità, i «lumi» degli opposti castelli, i «latrati» e gli «urli» dei cani e dei lupi, il «raggio» della luna; si rammarica che i più illustri pittori del Seicento e del Settecento non abbiano visitato il golfo di notte, a «ciel» tranquillo e a «lume» di luna, perché sarebbero stati in grado di offrire «nuove» immagini al poeta e «nuovi» colori all'artista; è convinto di assistere ad uno spettacolo così eccezionale da temere che un «corso» più rapido del battello possa trasportarlo fuori dell'incantesimo oppure che un «soffio» più forte di vento possa dissolvere l'atmosfera magica. Di questo paesaggio lunare, che non a caso è proposto all'attenzione dei pittori, un paesaggio pittoresco proprio in quanto degno di essere dipinto, lo scrittore evidenzia – come ha osservato Ricciarda Ricorda – la sostanziale tranquillità e armonicità; il quadro di riferimento è ancora settecentesco; una natura serena e ridente è proposta al lettore in termini idillici³³. Bisogna precisare, però, che Scrofani non restringe il suo orizzonte in confini così angusti. Proseguendo nel viaggio, egli s'inoltra nella foresta di Dodona e la visita del luogo sancisce il passaggio dall'idillio al dramma: la strada fra i monti è «disagevole» e «inospitale»; non si scorgono che «dirupi», aride balze, «valli» tenebrose e profonde. Il paesaggio è cupo, l'aria irrespirabile, e l'atmosfera così pesante da far credere al visitatore di essere giunto nel regno dell'Ade:

Dopo quattro ore di cammino, scoprimmo in lontananza l'Averno o Averno, e più vicino il famoso lago Acherusia co' due tremendi fiumi che ne sboccano, l'Acheronte e il Cocito. Eglino non sono né grandi, né minacciosi, ma torbidi e puzzolenti: l'ultimo sopra tutto appesta l'aria e impedisce la respirazione. Senza aver bisogno dell'inflessibil nocchiero, io l'ho passato col mio cavallo, e mentre che la guerra miete a migliaia le vite degli uomini, mi girava intorno come per scoprire se le ombre degli estinti ne ingombravano le spiagge: al silenzio che vi regnava compresi però che l'inferno ha cambiato posto, e che conviene cercarlo altrove. Oh foss'egli ancora qui! Sebbene non abbia io né la lira d'Orfeo, né la forza d'Alcide, né la compagnia d'una Sibilla, pure mi sarebbe bastato il mio affetto per ottenere di scendervi: sarei andato a ritrovare negli Elisi i congiunti e gli amici; conoscerei per la prima volta mio padre: mi getterei fra le sue braccia, fra quelle di mio zio D... G. Parlerei loro di mia madre, de' miei fratelli, delle sorelle... racconterei le vicende.... Ascolterei da loro... ma tutto svanisce al cambiar del sentiere: il

³³ R. Ricorda, *Intr. cit.*, p. 25.

lago, l'Averno, i fiumi non si vedono più, né trovo da ragionare con altri se non col turco che mi accompagna³⁴.

Oltrepassato con il cavallo il Cocito, il protagonista s'interroga sull'eventualità di trovarsi nel regno degli Inferi: dal momento che la guerra «miete» innumerevoli vite, si volta alla scoperta delle ombre che ingombrano le sponde del fiume e, di fronte al «silenzio» che regna nel luogo, si rende conto che l'inferno ha cambiato sede. A questo punto il visitatore formula l'auspicio che l'Ade possa essere nel luogo dove egli si trova. Avendo ottenuto di scendere nel mondo dell'al di là, sulle orme di Ercole, di Orfeo e di Enea, il Nostro avrebbe la possibilità di conoscere il padre, di stringerlo fra le sue braccia, di intessere con lui un colloquio; in realtà, il «progetto» non si realizza; allorché procede nel cammino, ogni cosa svanisce; il lago – l'Averno – i fiumi non si vedono più, e il viaggiatore può discutere soltanto con il suo accompagnatore. Il sogno cede il luogo alla realtà, l'illusione è soppiantata dalla disillusione; occorre aggiungere, tuttavia, che il protagonista non rinuncia all'investigazione dei sentimenti. Proseguendo nel viaggio, egli si pone alla ricerca dell'oracolo e non esita a chiedere notizie sul suo futuro. Vicino ad una fonte o – secondo la consuetudine degli antichi – sotto un albero, interpellava Giove sugli «sviluppi» della guerra, sul «destino» della Sicilia, dell'Italia, dell'Europa, sull'«esito» del suo viaggio³⁵. Il bilancio finale è negativo, poiché l'acqua e il vento – allegorie di un rito pagano – in ossequio al loro corso naturale non forniscono alcuna risposta; però, il protagonista non può fare a meno di osservare che la mancata risposta della natura infittisce le tenebre in cui è avvolto. Combattuto fra «ragione» e «sentimento», «mente» e «cuore», lo scrittore mette in risalto il mistero dell'esistenza. Non è arbitrario allora proiettare l'opera dello Scrofani nel panorama della cultura italiana ed europea tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, sullo sfondo di un'epoca caratterizzata dalla «metamorfosi» dei Lumi, il passaggio graduale e progressivo dalla civiltà illuministica alla civiltà romantica³⁶.

³⁴ S. Scrofani, *Viaggio in Grecia*, ediz. cit., p. 202.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Su questa problematica cfr. S. Carpentari Messina, *Introduzione* al vol. misc. *Metamorfosi dei lumi. Esperienze dell'Io e creazione letteraria tra Sette e Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

MARGHERIA SPAMPINATO BERETTA

L'ARTE DELL'INSULTO O IL "RISPONDER PER LE RIME"
NEI POETI GIOCOSI DEL DUE E TRECENTO

1. Gli insulti sono espressioni di uno stato emozionale alterato che riescono a ferire un avversario senza toccarlo¹. Sono frammenti di una lingua magica con cui possiamo esprimere profonde verità e libertà, unendo il sacro e il profano. Quando si manda al diavolo una persona, è come se si pronunciasse un incantesimo, perché si attribuisce alla parola il potere magico di fare avverare un desiderio. E tuttavia lo studio della retorica dell'insulto sembra sia stato colpito nella saggistica italiana da una certa elusività nell'illustrare e valutare le ingiurie sul piano tecnico dell'espressione comico-satirica, anche quando sono elevate alla dignità di strumenti retorici, tanto che c'è da pensare ad una rimozione ideologica².

¹ Infatti, S. Freud, utilizzando una citazione altrui, nel *Meccanismo psichico dei fenomeni isterici*, sostiene che: «come ha spiritosamente osservato un autore inglese, colui che per la prima volta ha lanciato all'avversario una parola ingiuriosa invece che una freccia è stato il fondatore della civiltà», in "O.S.F.", Boringhieri, Torino 1968, II, p. 98. Opposta la posizione di Oscar Wilde: «La prima tragedia della vita sono le azioni, la seconda le parole. E forse le parole sono peggio. Le parole sono spietate», in *Il ventaglio di Lady Windermere*, trad. it. a cura di M. D'Amico, Marietti, Genova 1988, p. 97, confermata dal titolo di un famoso libro di Carlo Levi, *Le parole sono pietre (Tre giornate in Sicilia)*, Einaudi, Torino 1984.

² È quanto osserva V. Russo a proposito di un'affermazione, ancora formulata da Freud, riferita al motto osceno: «È bensì vero che è stato considerato degno di esame molto più raramente, come se una qualche ripugnanza si fosse trasferita dall'argomento sull'oggetto stesso dell'indagine (V. Russo, "Verba obscura" e comico: *Rustico Filippi*, in «Filologia e critica», 5, fasc. II-III, 1980, p. 171, n. 13). Dispersa in vari manoscritti, la poesia comico-realistica è stata tratta dall'oblio dalla ricerca positivista ma il suo contenuto scabroso e spesso osceno ha confinato autori e opere fino alla metà del XX secolo nella categoria della "non poesia" o della "poesia minore" (N. Bisiacco-Henry, *L'invective dans la poésie comico-réaliste italienne*, in *L'invective au Moyen âge. France, Espagne, Italie, Actes du Colloque*

In questa occasione si intende porre le basi di un'indagine sugli enunciati ingiuriosi nella produzione letteraria dei poeti comico-realistici del Due e Trecento italiano³, utilizzando un ampio corpus di testi già noto e delineato da cui estrapolare le diverse tipologie di insulti⁴. In un intervento che tende ad un approccio categoriale, le citazioni degli autori sono a titolo esemplificativo, senza alcuna pretesa di esaustività, tanto più che gli esempi valgono spesso a richiamare problematiche e situazioni di carattere generale.

Sono necessarie alcune premesse. La poesia giocosa di età comunale in volgare toscano si inserisce nel quadro della cultura europea, unitaria pur nella sua varietà linguistica, di fatto annullata dal fitto intreccio dei continui rapporti culturali e dalla reciproca diffusa conoscenza delle lingue volgari oltre che, naturalmente, del latino⁵. Ai poeti giocosi pertanto va riconosciuta una dignità letteraria non diversa, in sostanza, da quella dei poeti aulici e cortesi. Tanto più che spesso gli stessi poeti praticano ambedue i generi: emblematica, in tal

L'invective au Moyen âge (Paris, 4-6 février 1993), éd. E. Beaumatin et M. Garcia, in «Atalaya», 5 (1994), p. 88). De Sanctis, a proposito di Rustico Filippi, scrive: «Ma che interesse volete voi che prendiamo per Donna Gemma e messer Fastello e messer Tesserino e ser Cerbiolino, con quel suo parlare sotto figura e per allusioni, che non ne comprendiamo un'acca?» (F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a c. di N. Gallo, Einaudi, Torino 1985, p. 43).

³ Indagine che ha avuto il suo primo momento costitutivo nella comunicazione presentata insieme a Giovanna Alfonzetti al XXV Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Innsbruck, 3-8 septembre 2007), dal titolo *L'arte dell'insulto o il rispondere per le rime*.

⁴ Ci si è valse delle raccolte di M. Marti M. (a cura), *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano, Rizzoli, 1956 e di M. Vitale (a cura di), *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, Utet, Torino, 1956, vol. 1. Nel corso del lavoro le citazioni, per comodità del lettore, sono tratte tutte dal volume di Marti, anche nel caso in cui ad alcuni autori siano state dedicate singole edizioni (per Rustico, ad esempio, disponiamo dell'edizione a cura di P. V. Mengaldo, *Sonetti*, Einaudi, Torino 1971; di G. Marrani, *I sonetti di Rustico Filippi*, in «Studi di Filologia italiana», LVII (1999), pp. 32-199; di S. Bozzetti Gallarati, *Sonetti satirici e giocosi*, Carocci, Roma 2005).

⁵ Per i riferimenti intertestuali nella lirica giocosa delle Origini, i suoi rapporti con la letteratura mediolatina e per il quadro complessivo di europeismo, fatti salvi i diversi contesti e le diverse personalità, acquisizioni ormai fondamentali e ineludibili della critica di fine Novecento, si rimanda a Vitale, *Rimatori comico-realistici*, cit., pp. 52-55; M. Marti, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Nistri-Lischi, Pisa 1953, pp. 1-40 e F. Suitner, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei comuni*, Antenore, Padova 1983, pp. 1-10.

senso la figura di Rustico Filippi⁶. C. Calenda fa notare come l'*Introduzione* e il denso apparato di chiose della edizione commentata di Rustico a cura di Giuseppe Marrani⁷ mettano in discussione proprio la teoria dei compartimenti stagni in cui sarebbero ermeticamente confinate le due diverse produzioni poetiche di Rustico. Marrani presta particolare attenzione al versante più tecnico della poesia di Rustico, dalla metrica, agli strumenti figurali, al lessico. Riguardo a quest'ultimo, per esempio, viene contestato il rilievo di Mengaldo secondo cui quello dei sonetti comici sarebbe un «lessico disfemistico, tutto sostantivi (passando dai sonetti curiali ai giocosi l'aggettivazione si rarefa sistematicamente)»⁸. Servendosi di sicuri dati statistici, Marrani rileva un'equivalente amplificazione aggettivale nelle due tipologie della produzione del poeta. Non di rado funzione e posizione degli aggettivi nel versante comico ne denunciano l'«impiego, spesso caricaturale, in quelle costruzioni che riproducono [...] le impostazioni sintattiche dello stile aulico»⁹. Calenda sottolinea che «persino gli allotropi segnalati da Marti e Mengaldo nelle loro dimostrazioni sono sottoposti a rigorosa verifica, con l'esito di ridurne significativamente la supposta distribuzione rigorosamente divaricata nei due sistemi espressivi»¹⁰. Spesso espressioni del formulario aulico vengono adoperate volutamente nel registro comico da autori bifronti (oltre Rustico anche i poeti dell'area senese mutuano in poesia comica stilemi della lirica curiale). Citiamo alcuni tra i numerosi esempi spigolati da Marrani: l'incipit che riprende un topos ricorrente nella lirica amorosa, quello dell'inseparabilità del cuore dell'innamorato dalla donna che si rovescia in una dichiarazione di inimicizia per l'infedele amico

⁶ Inserito da Contini sotto l'etichetta dei «'comici' acconci alla partita doppia» (*Introduzione alla «Cognizione del dolore»*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, p. 614).

⁷ Marrani, *I sonetti di Rustico Filippi*, cit.

⁸ Mengaldo, *Sonetti.*, cit., p. 14.

⁹ Marrani, *I sonetti di Rustico Filippi*, cit., p. 34

¹⁰ C. Calenda, *Tra inosservanza e trasgressione: i poeti giocosi e realistici tra Due e Trecento*, in *Gli "irregolari" nella letteratura. Atti del Convegno di Catania 31 ottobre - 2 novembre 2005*, Roma, Salerno Editrice, 2007, p. 43. Lo studioso è del parere che «proprio l'assunzione di un punto di vista preminentemente contrappositivo, contrastivo, che privilegia la lettura dei nostri testi come costante contrappunto e reazione alla coeva lirica aulica, sia divenuta una sorta di comoda scorciatoia ermeneutica che rischia di rendere in qualche modo omogeneo un quadro che meriterebbe viceversa perizie distintive, accurate indagini individuali» (*ivi*, p. 40).

Ciampolino da parte di Meo de' Tolomei: «Da-te parto 'l mie core, Ciampolino, / e se-no' fummo giamma' dritt'amici, / ora sarem mortalmente nemici» (XII, 1-3); l'invocazione che si estende per tutta la durata del verso in Rustico: *Oi buggeressa vecchia puzzolente* (XXI, 2) e *Oi dolce mio marito Aldobrandino* (XI, 1) ripresa nei sonetti 'cortesi' dello stesso poeta *Oi amoroso e mio fedele amante* (54, 1) e *Oi amorosa somma di bieltate* (25, 7); l'attacco in terzina *Chi vedesse ser Pepo incavallare* (28, 9), che a partire da Rustico acquista un senso comico, cfr. *Chi vedesse a Lucia un var capuzzo* (Guinizzelli), *Chi vedesse tossir la malfatata* (Dante)¹¹, ma che ha precedenti in diversi loci di Monte puntualmente segnalati sempre da Marrani¹², a riprova di uno stravolgimento dell'ormai codificato formulario aulico nei toni dello scherno o dell'invettiva¹³.

Scriva Marti:

Alla contrapposizione tra cultura superiore e cultura inferiore, tra una cultura profonda e vasta e rivolta ad alte concezioni ed un'altra povera, bassa e frammentaria, a rispettivo sostegno della poesia stilnovistica e realistica; all'antinomia «poeta dotto» – «artista borghese e di mediocre cultura» dev'essere sostituita l'affermazione di una comunanza culturale, valida ugualmente e nella stessa misura per gli uni e per gli altri, dovendosi riportare quell'opposizione nell'unico alveo della scuola e della tradizione medievale, cui tutti attingevano, e dunque della civiltà medievale ed infine dello spirito stesso dell'uomo nelle sue esigenze ora metafisiche ora sensuose, ora idealistiche, ora realistiche, ora mistiche ora terrestri¹⁴.

Quasi certamente le ingiurie oscene di Rustico, ad esempio, dovevano contare sull'apprezzamento consapevole, il consenso, la partecipazione, la complicità niente affatto scandalizzata di un pubblico di lettori, lo stesso pubblico abilitato parallelamente alla comprensione del Rustico 'cortese'¹⁵.

Nel Duecento e Trecento la tradizione vituperosa ed infamante di

¹¹ Marrani, *I sonetti*, cit., p. 40.

¹² *Ibidem*.

¹³ Già nel 1953 M. Marti nota come inizi già con Rustico «quella divulgazione "comica" di parole auliche, le quali forse, senza il concorso dei giocosi, sarebbero rimaste ferme e fisse nel loro firmamento letterario, preziose e lucide d'orpello» (*Cultura e stile nei poeti giocosi*, cit., p. 56).

¹⁴ *Ivi*, p. 43.

¹⁵ Russo, "Verba obsцена" e comico, cit., pp. 181-182.

stampo popolare troverà del resto ospitalità proprio in una delle più canoniche forme della poesia italiana. Da un lato, secondo uno schema ricorrente nella storia della nostra letteratura, assistiamo a una discesa delle suggestioni della lirica illustre verso la poesia popolare; dall'altro all'assunzione da parte dei poeti dotti degli umori e dello spirito del luogo e del tempo in cui vivono¹⁶. In Rustico, scrive Mengaldo, vi è «un'arte del ritratto caricaturale fortemente legata a una precisa cronaca cittadina, e alla complicità con un pubblico capace di decifrare al volo un'allusione e dar subito una fisionomia a un nome, come noi oggi non possiamo più fare»¹⁷.

Ciò non esclude, come si è detto, l'alto tasso di letterarietà della poesia giocosa e tenzonatoria. Opportuno l'avvertimento di Avalle: «utilizzare la poesia a fini di ricostruzione storica è notoriamente esercizio pericoloso. Nel dubbio tra la finzione e la realtà, non resta che ripiegare – che è poi l'unico compito che tocca al lettore che voglia veramente farsi storico di un'epoca e di una società – sul dato culturale che emerge dai monumenti letterari di quell'epoca e di quella società»¹⁸.

E tuttavia il confronto con le testimonianze raccolte da Pär Larson, *Ingiurie e villanie dagli atti podestarili pistoiesi del 1295*¹⁹, e da Salvatore Bongi, *Ingiurie, impropri, contumelie ecc. Saggio di lingua parlata del trecento cavato dai libri criminali di Lucca*²⁰, ci mostra quanto i poeti comici debbano delle loro caricature e del loro

¹⁶ C. Giunta parla di un «saldo fondamento nella vita reale che – pur fatte le opportune riserve circa l'«interpretazione romantica del D'Ancona» – caratterizza questo genere di poesia più di ogni altro» (*Espressionismo medievale?*, in *Codici. Saggi sulla poesia del medioevo*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 297).

¹⁷ Rustico Filippi, *Sonetti*, cit., p. 13.

¹⁸ D. A. S. Avalle, *Ai luoghi di Delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1972, p. 102. Anche Marti, p. 584 mette in guardia il critico letterario quando analizza le mediazioni o le riduzioni letterarie dei fatti sociali a «stare bene attento ad evitare il paralogismo di scambiare per realtà effettiva, personale e quotidiana i modi biografici di esse mediazioni e riduzioni», concludendo, più avanti, «E la letteratura infine non è solo rispecchiamento e tradizione, ma anche invenzione e componente autonoma, valida di per sé, della storia» (*Variazione sul tema dei giocosi. Per un libro di F. Saitner*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXI (1984), pp. 584 e 586).

¹⁹ In «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», IX (2004), pp. 349-354.

²⁰ In «Il Propugnatore», n.s. III (1890), pp. 75-168 (ripubblicato da Daniela Marcheschi, Pacini Fazzi, Lucca 1983) in cui si raccolgono 323 passi estrapolati da atti di processi per oltraggio svoltisi a Lucca tra il 1330 e il 1384.

linguaggio realistico anche al parlare di piazza, all'ingiuria spontanea che fiorisce fra i trivi e le botteghe²¹, come lo spazio semantico-pragmatico dell'insulto letterario e dell'ingiuria riferita dai verbali dei processi sia in buona sostanza il medesimo. Le ingiurie e le minacce realmente proferite (ma si tratta comunque di "parlato riferito", secondo la terminologia di G. Nencioni²²) appaiono varie nello stile e nella ricerca dell'appropriatezza e dell'efficacia pragmatica e sono strutturate in frasi complesse composte da più segmenti testuali²³.

2. L'insulto manifesto o implicito può essere espresso mediante invettiva in forma di monologo costruito con la struttura del catalogo e il ricorso alla *cumulatio*²⁴ di elementi stravaganti o di digressione in forma di invettiva (ad esempio contro l'avarizia, contro i religiosi malvissuti, contro le donne), atteggiata retoricamente secondo i modelli offerti dalle *artes dictandi*. Può essere costruito mediante battuta o scambio di battute con riprese e riformulazioni:

²¹ Suitner, *La poesia satirica e giocosa*, cit., p. 164.

²² G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in *Di scritto e di parlato*, Zanichelli, Bologna, 1983, pp. 126-179.

²³ Si trascrive qualche esempio: «Che ài asino bructo marcio, sosso fracido? Se non fosse che tu se' forestieri, io te darei tante coltellate infino ch'io ti vedesse morire» (1339); «Asino sanguinente che tu se', furo e ladro, che rubbi li buoni homini e le buone donne di terra e poi fe' dipingere le chiese per essere tenuto buono homo ... e se' un asino che vale meno d'uno mulo» (1356); «Sozzo sciancato, fiorentino marcio, che no ci puoi stare a Lucha, che conviene ch'io mi lavi ancora le mani del sangue tuo. E ancora mandrai tue figliuole che tu ài colla bandiera al bordello... O che no lo fai?» (1358). Assai interessanti le rime illustrative delle pitture infamanti trascritte in G. Ortalli, «*Pingitur in Palatio...*» *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Jouvence, Roma 1979, analizzate nel loro possibile rapporto con qualche aspetto della poesia satirica e giocosa da Suitner, *La poesia satirica e giocosa*, cit., pp. 179-212. Anche la Chiesa, attraverso i predicatori, puniva le colpe che si commettono parlando (C. Casagrande - S. Vecchio, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1987, traduzione francese con integrazioni al testo e aggiornamento bibliografico, pref. J. Le Goff, Cerf, Paris 1991).

²⁴ Indicata da E. Faral, *Les Arts poétiques du XIII^e et XIII^e siècle*, Champion, Paris 1962, p. 67. Matteo de Vendome, I, 63 la consiglia in senso positivo per elogiare, ma l'accumulo di invettive è strumento tradizionale del *vituperium*, «in campo romanzo è solidamente attestato dai provenzali in poi» (Suitner, *La poesia satirica e giocosa*, cit., p. 190).

le ingiurie sono spesso replicate secondo un *climax* ascendente. Lo scambio può avvenire all'interno della stessa struttura metrica – tenzone o sonetti dialogati – o mediante l'intreccio di sonetti (il "risponder per le rime").

Nel corpus preso in esame si rilevano diversi livelli di trasgressività:

- un primo livello si ha quando la situazione è ludica e il coinvolgimento del destinatario avviene sul piano del gioco letterario e della comicità: un esempio particolarmente rappresentativo è la ballata di Guido Cavalcanti *In un boschetto trova' pasturella* e il sonetto ad essa evidentemente correlato *Guido, quando dicesti pasturella / vorre' ch'avessi dett'un bel pastore* di Lapo degli Uberti²⁵, famiglia con cui Cavalcanti era imparentato, che volge al maschile l'avventura con varie possibili illazioni oscene, con ripresa di rime della ballata, nonché di desinenze diminutive;
- un secondo livello si raggiunge quando la situazione non è solo ludica ma già presenta aspetti satirici. La trasgressione è di grado maggiore; siamo a un punto di transizione tra il riso e l'insulto²⁶;
- Un terzo livello si riscontra quando l'intento è solo satirico o addirittura offensivo. Ciò si verifica nell'invettiva politica, dove la trasgressione è massima (Rustico di Filippo, Folgore di S. Gimignano, Pietro dei Fatinelli, etc...).

Il vituperium politico, infatti, travalica per la sua natura i limiti del 'giocosio'²⁷. Benché Dante nel *De Vulgari Eloquentia*, II, II, 9²⁸ nell'indicare i tre «magnalia» solo degni di essere trattati nel volgare illustre: l'«amoris accensio», la «directio voluntatis» e l'«armorum

²⁵ Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Einaudi, Torino 1986, rispettivamente XLVIa XLVIb.

²⁶ Per limitarci a un solo autore, esemplari in tal senso in Rustico i ritratti di Acerbo (*No riconoscereste voi l'Acerbo*, VII), Guadagnino (*Due donze' nuovi ha oggi in questa terra*, VIII), di Ser Laino (*Colui che puose nome al Macinella*, IX), di Messerino (*Quando Dio messer Messerin fece*, XIV), del già citato Ser Pepo (*Quando ser Pepo vede alcuna potta*, XXVIII), etc...

²⁷ M. Marti in una sua recensione al volume citato di Suitner sottolinea opportunamente la distinzione tra il *vituperium* spassoso e burlesco, «scagliato con beffarda irrisione contro un avversario personale», e il *vituperium* politico qualche volta anch'esso personale, ma «più aggrondato e vibrante di sarcasmo perfino moralmente impegnato» (*Variazione sul tema dei giocososi*, cit., p. 581).

²⁸ Si cita dall'edizione a cura di P.V. Mengaldo, in Dante Alighieri, *Opere minori*, II, Ricciardi, Milano-Napoli 1979.

probitas», ossia l'amore, la virtù e le armi, sottolineasse quanto al canto delle armi «Arma vero nullum latium adhuc invenio poetasse», nella prassi poetica dei giocosi la corda politica, pressoché assente nella silloge degli stilnovisti, è invero fortemente presente nell'appassionata partecipazione agli avvenimenti politici del tempo, nell'espressione coraggiosa e cruda di ferme convinzioni politiche. Nessuno dei maggiori poeti del Duecento è poeta di professione: è innanzitutto cittadino, coinvolto nelle cariche e negli avvenimenti politici della propria città. I versi di un Rustico, di un Folgore, di un Faitinelli, per nominarne solo alcuni, mostrano l'impeto moraleggiante, la passione, la sincerità di poeti che combatterono da protagonisti la loro battaglia comunale, assumendosi le proprie responsabilità con dignità e pagandone il prezzo con bandi e privazioni²⁹.

I motivi ricorrenti, in questo caso, sono la viltà e l'indegnità e l'imperizia dei capi, la rapacità³⁰.

Lo stesso avviene quando si vuol colpire un personaggio per rancore e vendetta personale: si pensi all'invettiva contro genitori e parenti di Cecco Angiolieri, di Meo de' Tolomei³¹, Pieraccio Tedaldi; o ai sonetti in cui la linea caricaturale è superata da una virulenza verbale che, come si accennava, deriva probabilmente anche dalla tradizione dei *vituperia* trattati nelle *Artes dictandi*.

Tra i più esemplari il sonetto Rustico *Ne la stia par esser col leone* (XX), perfido ritratto di un certo Lutier, forse Lotario, di cui nulla si dice al di fuori del puzzo, descritto come abnorme in un succedersi implacabile di iperbole e paragoni tutti impostati su sensazioni olfattive repellenti o *Da che guerra m'avete incominciata* che descrive le prodezze amatorie di un'ignota dotata di una smisurata libidine che il poeta dichiara di avere un giorno verificata personalmente.

²⁹ Marti, *Cultura e stile nei poeti giocosi*, cit., p.160. Pietro dei Faitinelli, ad esempio, subì un doloroso esilio da Lucca che durò ben diciassette anni. Nel volume di P. Orvieto e L. Brestolini, *La poesia comico-realistica. Dalle Origini al Cinquecento*, Carocci, Roma 2000, Orvieto dedica al comico tra satira e impegno civile e politico l'intero cap. 4 (pp. 73-85).

³⁰ Qualche indicazione minima: Rustico Filippi, *A voi che ve ne andaste per paura*; Folgore di san Gimignano, *Più lichisati siete ch'ermellini*; Id., *Guelfi per fare scudo de le reni*; Faitinelli, *Voi gite molto arditi a far la mostra*. Tutti componimenti caratterizzati da un'invettiva acre e mordace, da uno scherno sferzante.

³¹ Si ricordi, ad esempio, il sonetto *Per Die, Min Zeppa, or son giunte le tue* (IX) contro il fratello e la madre, così violento e audacemente osceno da meritare la censura del codice Chigiano negli ultimi due versi.

3. Le ingiurie costituiscono codici rivelatori di mentalità. L'ingiuria, infatti, non è un soggetto immutabile, esiste in tutte le società ma si differenzia in ciascuna di esse e muta nel tempo. Ciò che la definisce meglio di ogni altra considerazione è che essa si situa in opposizione a una norma che segna la linea di frontiera tra il lecito e l'illecito, confine che l'ingiuria riconosce e conferma nel momento stesso in cui l'oltrepassa.

L'ingiuria nel corpus preso in esame è rivolta a infrangere gli imperativi sessuali ai quali obbedisce la società medievale: la verginità, la fedeltà, la condanna dell'omosessualità. Si dispiega tutta la terminologia del basso corporeo e delle sue funzioni. Le ingiurie evocano il sesso e gli escrementi, due ambiti collegati tra di loro perché si riferiscono ai principali impulsi di sopravvivenza: la riproduzione e il metabolismo; pulsioni fondamentali dell'uomo³².

Inoltre, in quella società ossessionata dalla purezza, compare l'insistente condanna della lordura e del puzzo (la materia fecale, i cattivi odori, la laidezza)³³. Il puzzo è associato alla Morte, alla corruzione suprema; alla malattia, altra causa di esclusione e allontanamento dalla società³⁴.

Appare evidente che l'orrore per la puzza è frequente nella lettera-

³² Ben nota agli studiosi l'identificazione da parte di Bachtin dell'abbassamento come tratto del realismo grottesco "cioè il trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale e astratto, sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità" (M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979, pp. 24-25).

³³ In Rustico, in una sorta di *par condicio*, domina il tema del lezzo esorbitante sia maschile che femminile (cfr. *Dovunque vai conteco porti il cesso / oi buggeressa vecchia puzzolente* e *No riconoscereste voi l'Acerbo*).

³⁴ Cfr le laudi iacoponiche *Si come la morte face a lo corpo umanato*, XXVI, 19-20 dell'edizione a c. di F. Mancini, Laterza Bari, 1974: «Questa morte sì fa el corpo putridissimo fetente; / è la puzza estermenata, che conturba tutta gente» e più avanti, ai vv. 24-27 «Tutta puzza ch'è nel mondo fuss'ensemor adunata / (solfanial de corpi morti e onne puzza de privata), / sì siria moscato et ambra po' 'l fetor de la peccata, / quella puzza estermenata, che l'onferno à mputedato» e 81, 39-42 «O Signor, per cortesia: Tanto sia il fetor fetente, / che non sia null'om vivente / che non fugga da me dolente / posto 'n tanta infermeria». Si ricordi la descrizione nell'*Inferno* dantesco della bolgia dei falsatori (XXIX, 46-51): «Qual dolor fora, se de li spedali / di Valdichiana tra 'l luglio e 'l settembre / e di Maremma e di Sardigna i mali / fossero in una fossa tutti 'nsembe, / tal era quivi, e tal puzzo n'usciva / qual suol venir de le marcite membre».

tura perché frequente e comune nella realtà. La sporcizia, la malattia fanno parte dello spettacolo quotidiano della vita medievale. L'accusa di sporcizia e di lezzo appare continua ed insistente anche negli insulti e nelle contumelie raccolti nei libri criminali di Lucca, che avevano appunto dato origine ai procedimenti giudiziari³⁵. Il brano di una predica di Giordano da Pisa è ulteriore testimonianza di un atteggiamento diffuso e che il frate deprecava: «Dice Sam-Paolo: "Omnia munda mundis", tutte le cose del mondo sono pure e monde e nulla cosa ci è lorda. Or dunque perché appelli le creature sozze, con ciò sia cosa che non siano sozze? Vedi un omo che non ti pare bello, e tu di': 'che sozzo!' Non di' bene, che nulla cosa può essere sozza, che Idio faccia»³⁶.

L'ingiuria non si limita all'aggressione verbale ma è spesso un rituale accompagnato da gesti che hanno un proprio codice simbolico. A questa duplice dimensione auditiva e visiva ricorre anche Dante, *Inferno*, XXV, 1-3, «Al fine de le sue parole il ladro / le mani alzò con amendue le fiche, / gridando: "Togli, Dio, ch'a te le squadro!"»³⁷; così Meo de' Tolomei, *Caribetto*, 142-148 (XVIII): «deh caribetto [...] falli le fiche e di': – Min Zeppa, tè! –»; Onesto Bolognese, *Poi non mi ponga più*, 14 (XIV)³⁸: «a.llei e ad Amor fatt'ha la fica»; Marino Ceccoli, *Sì aite Dio Amor, com'ei me serve*, 9 (XI): «Ma io farò una fica e dirò: – Castra!».

Oltre ai ritratti caricaturali che occupano un intero sonetto, frequenti

³⁵ Cfr. Suitner, *La poesia satirica e giocosa*, cit., p. 163.

³⁶ XLI, 17 Giordano da Pisa, Quaresimale fiorentino 1305-1306, ed. critica a c. di C. Del Corno, Sansoni, Firenze 1974, ricordato da Suitner, *La poesia satirica e giocosa*, cit., p.164.

³⁷ Ci si riferisce probabilmente ad un gesto di scherno ancora utilizzato in alcune culture che prevede la chiusura del pugno con il pollice frapposto tra indice e medio, ad imitare appunto l'aspetto di una vulva (M. Lombardi Lotti, *Facere fileccham*, in «Lingua nostra» XIV, 1953, pp. 63-64 e L. Spitzer, *Far filecca*, ivi, XV, 1954, p. 13). Lombardi Lotti cita Tommaseo che ricordava come nello Statuto di Prato del 1297 chiunque «ficas fecerit vel mostraverit nates versus coelum, vel versus figuram Dei» era condannato a pagare un'ammenda di dieci lire e, se non era solvente, veniva frustato. Per l'iconografia medievale dell'ingiuria si rinvia al saggio di J. CL. Schmitt, *Les images de l'invective*, in «Atalaya», 5 (1994), pp. 11-20. Suitner, *La poesia satirica e giocosa*, cit., p. 204 rileva come l'auto-presentazione dell'empio ladro (*Inf.* XXIV, 122-126: «... Io piovvi di Toscana, / poco tempo è, in questa gola fera. / Vita bestial mi piacque e non umana, / sì come a mul ch'i' fui; son Vanni Fucci / bestia, e Pistoia mi fu degna tana») risenta del linguaggio semplice ma espressivo delle rime infamanti.

³⁸ Nell'edizione critica a c. di S. Orlando, presso l'Accademia della Crusca, Firenze 1975.

sono anche gli scambi di battute, sia nelle tenzoni che rispondono per le rime dove la replica è tanto più riuscita quanto più riesce a riprendere precisi aspetti semantici e anche fonici dell'atto di parola dell'interlocutore; sia nei sonetti dialogati di cui gli esempi più noti sono quelli tra Becchina e Cecco Angiolieri. Il verso contiene entrambe le voci con ritmo concitato, i sonetti risultano un concentrato di interrogative ed esclamative, con un uso superiore alla media di iperboli e imprecazioni³⁹. Il contrasto è rafforzato dall'uso da parte del poeta di un registro alto e del registro basso da parte della plebea, maliziosa, irriverente Becchina, l'anti-Beatrice per eccellenza⁴⁰. La poesia medievale è tutta concentrata, quasi ossessivamente intorno alla figura della donna contemplata e cantata nella versione idealizzata nello splendore della giovinezza e adorna di tutte le virtù cortesi e nella versione degradata e repellente della senilità immersa nel vizio. In mezzo la Becchina di Cecco Angiolieri: la donna non-angelicata, «che tiene sulla corda lo spasimante-damerino con un estenuante gioco di tira e molla, sempre su punto di mandarlo al diavolo o di concedersi»⁴¹, sensuale e furba, sbrigativa e sboccata, attenta al proprio tornaconto più che alla "gentilezza" e alla "cortesia" dell'innamorato. È comunque un antimodello.

4. Del resto, il patrimonio delle voci dei giocosi è in assoluto contrasto con i *vocabula nobilissima* di cui Dante teorizzava l'uso nella sua poetica del volgare. I sonetti presentano una contestura linguistica spesso dissonante, composita ed eclettica nella quale si mescolano voci e forme della tradizione culta (gallicismi e latinismi), idiomatismi e forme del parlato⁴². Il lessico esibito è inventivo e coloritissimo, spesso nella la posizione forte della rima, negli emistichi conclusivi; le rime sono più spregiudicate (per arditezza semantica di certe parole) o connotate foneticamente da suono aspro (con serie aspre e dissonanti come quella in -azza; in -eccio; in -acca, in -uzza e in -uzzo⁴³). Si tratta di un lessico giustamente definito concordemente dagli studiosi come materico, tattile e olfattivo.

³⁹ A. Arveda, *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, Salerno Editrice, Roma 1992, p. 137.

⁴⁰ Orvieto e Brestolini, *La poesia comico-realistica*, cit., p. 97. Viene così già definita anche da Marti che parla di un antifemminismo che si rigenera nell'antistilnovismo (*Cultura e stile nei poeti giocosi*, cit., p. 85).

⁴¹ *Ivi*, p. 97.

⁴² Vitale, *Rimatori comico-realistici*, cit., p. 45.

⁴³ Per per quest'ultima serie, cfr. Rustico, *Volete udir vendetta smisurata*, in

Adeguate a siffatto lessico la poesia dei giocosi si compiace di una sintassi franta, irregolare, mobilissima, in cui predominano movenze colloquiali, costrutti anacolutici, giri di frase rapidissimi o involuti e tortuosi. Una sintassi vivacemente parlata, ricca di deittici e conativi, a volte gesticolata (*Sù, donna Gemma, con la farinata* (IV, 1); *Non vedi che di mezzo luglio tosse* (XVIII, 5), *Non vedi come come 'l naso il manofesta?* (XIX, 10). Sintassi accumulatoria, disordinata e magmatica (catene polisindetiche, moltiplicazioni di *e* e di *che*, una sintassi che sembra procedere per incapsulamenti), discordanze di tempi, anacoluti, ridondanze pronominali, anticipazione libere di pronomi e complementi, prevalenza di legami paratattici.

Mi limiterò in questa sede a segnalare un tratto inerente al parlato⁴⁴: l'uso nelle frasi all'interno dello scambio di battute dell' *e* iniziale seguita da un pronome soggetto⁴⁵ che si riscontra, ad esempio nel sonetto *Becchina mia! Cecco, nol ti confesso* (XL): «“Torto mi fai”. “E tu mi manda 'l messo”; “E tu t'ascondi” “E tu va' col malanno”». La stessa struttura è stata rilevata, come elemento di “Gesprochen Sprache” in *Inf.* XXX, v. 115: «S'io dissi falso, e tu falsasti il conio», confermato anche nell'uso vivo documentato dagli *Atti criminali* di Lucca: «Io no(n) vo' tuo vino. – E tu no(n) lo pigliare, però che io ò dato bere a milglore homo di te. – E io òe legate le mani a... maiore homo de te» (247); «Soçça puttana marcia che tu se'! – E tu se' troia marcia con tuoi bagasci» (143)⁴⁶. La replica ribalta,

sede B e Guinizzelli, *Chi vedesse a Lucia un var capuzzo*. Per quella in -uzza, cfr. Cavalcanti, *Guata*, *Manetto quella scrignutuzza*, che ha ispirato *Deh guata Ciampol, ben questa vecchiuzza*, di incerta attribuzione, e il sonetto attribuito a Dante (ma sarebbe in aperta deroga a quanto scrive nel *De Vulgari eloquentia*, II, vii, 5 e xiii, 12), *Sennuccio, la tua poca personuzza*.

⁴⁴ Un utilissimo esame sistematico della struttura sintattico-testuale degli *Atti criminali* di Lucca viene condotto nel saggio sulla *Pragmatica dell'ingiuria nell'italiano antico* di Dardano-Giovanardi-Palermo, in *La linguistica pragmatica*, Atti del XXIV Congresso della Società di Linguistica Italiana (Milano, 4-6 settembre 1990), a c. di G. Gobber, Bulzoni, Milano 1992, pp. 3-37.

⁴⁵ Per il fenomeno cfr. N. La Fauci, *Note per una]grammatica della replica*, in «Linguistica e Letteratura», III (1978), pp. 9-39 e K. Lichem, *Vorläufiges zu “Gesprochen Sprache” in der ‘Divina Commedia’*, in *Romanisches Mittelalter. Festschrift zum 60. Geburtstag von R. Baehr*, hgg. D. Messner/W. Pöckl, Göppingen, Kümmerle 1981, rielaborato in italiano con il titolo *Cenni su Dante e la “lingua parlata”*, in Atti del Convegno “Dante e il mondo slavo”, (Dubrovnik, 26-29 ottobre 1981), Zagreb 1984, pp. 777-786.

⁴⁶ Cfr. la recensione di A. Stefinlongo alla riedizione a cura di D. Marcheschi

spesso manipolandola, una situazione che vede A che accusa B. Alle accuse dell'interlocutore si può togliere forza mostrando che egli partecipa della colpa di cui accusa l'altro o, meglio ancora, che gliene è imputabile una maggiore. A livello di tratti soprasegmentali è probabile che il momento sospensivo iniziale servisse a rafforzare dal punto di vista espressivo il soggetto pronominale seguente, cioè che in questo tipo di strutture si debba tenere conto del tono di voce. E del resto il dialogo, che occupa interamente il sonetto dell'Angiolieri, è senza dubbio la forma più vicina al parlato.

Questa constatazione ci induce a porci un'ultima domanda destinata a rimanere priva di risposta certa. In che condizioni erano eseguiti, come venivano utilizzati i sonetti ingiuriosi? Quali i modi di divulgazione ed esecuzione? Suitner rileva e approfondisce il rapporto tra la poesia giocosa e l'ambiente urbano, rapporto che Marti conferma, definendo «la natura declamatoria e piazzaiola, cittadina appunto e comunale, di una poesia scritta per fare scandalo e colpo beffardo, e per essere recitata e chiassosamente acclamata nel cerchio delle allegre brigate»⁴⁷. Anche a voler scartare l'idea dell'utilizzazione pubblica, ci si chiede se fossero solamente destinati alla lettura individuale o se invece potessero anche venire recitati occasionalmente a un ristretto uditorio, ad una cerchia di conoscenti nell'ambito borghese del comune italiano. Quando si entra in area comica, quando la lingua adoperata è mezzana o decisamente bassa, quando i componimenti sono a dialogo, allora l'ipotesi della recitazione, sia pure occasionale e non sistematica, forse non va rifiutata in assoluto⁴⁸.

degli *Atti criminali*, pubblicata in «Rivista di Letteratura Italiana» III, 2-3 (1985), p. 488.

⁴⁷ M. Marti, *Variazioni sul tema dei giocosi: per un libro di F. Suitner*, in «Giornale Storico della letteratura Italiana», CLXI 1984, p. 582. Lo stesso studioso già in *Cultura e stile nei poeti giocosi*, cit., pp. 205-206 osservava: «Tutto sembra rivolto, in verità, alla costruzione di un tipo di poesia destinata alla recitazione più che alla lettura, tanto continua è la ricerca di un'espressività in primo piano, che ti afferri immediatamente e ti colpisca con i suoi toni accesi, iperbolici, suadenti, nuovi ed improvvisi».

⁴⁸ Suitner, *La poesia satirica e giocosa*, cit., p. 142.

CONCETTA A. SPOTO

GIUSEPPE CORVAJA
E UN PROGETTO DI RIFORMA FINANZIARIA
PER L'INGHILTERRA

1. Quando Giuseppe Corvaja¹ si trovò a vivere per la prima volta l'esperienza dell'esilio a Malta², volle dedicare al popolo di quella «classica ed ospitale isola» un catechismo³ che facesse comprendere anche «alle intelligenze le più ottuse» cosa fosse la Bancocrazia.

Aveva già diffuso la sua teoria bancocratica nell'isola attraverso la pubblicazione di articoli sui giornali il *Portafoglio* e il *Mediterraneo* e si preparava a stampare di lì a poco gli *Annali Universali*.

Con questo primo catechismo rivolgeva al popolo maltese l'invito a farsi promotore della sua riforma finanche a Londra per conquistare

¹ Giuseppe Nicola Corvaja nasce a Calascibetta nel 1785 e muore a Palermo nel 1860. Le sue opere più importanti sono *Le Monde Nouveau, projet financier pour arriver a une complète réforme sociale*, pubblicato a Parigi nel 1837 e *La Bancocrazia o il Gran Libro sociale, novello sistema finanziario che mira a basare i governi su tutti gl'interessi positivi dei governati*, pubblicato a Milano in 2 volumi nel 1840-1841. Per maggiori indicazioni e una riflessione più ampia cfr. G. Corvaja, *Il Mondo nuovo. Progetto finanziario per giungere a una completa riforma sociale*, a cura di C. Spoto, in corso di stampa e C. Spoto, *La Bancocrazia a sistema di governo. Giuseppe Corvaja*, in corso di stampa.

² Resosi sospetto alle autorità napoletane per le sue idee, propagate con tanta insistenza, Corvaja fu invitato a lasciare Napoli, pur con il modesto incentivo di un sussidio mensile. Le precarie condizioni economiche lo indussero ad accettare e partì alla volta di Malta, dove giunse il 12 gennaio 1845 e vi rimase fino allo scoppio della rivoluzione siciliana del 1848. Ritornò nell'isola come esule nel 1853 dopo l'espulsione dal Piemonte e l'interdizione al ritorno in patria del governo napoletano. A Malta rimase fino alla fine del 1854.

³ G. Corvaja, *La Bancocrazia o il governo matematico delle cifre sostituito a quello monopolistico delle opinioni. Primo Catechismo dedicato al popolo maltese, per fargli comprendere questa riforma finanziaria che deve produrre quella sociale, voluta da Dio, e dai diritti del Sovrano e del Popolo*, Tip. Anglo-Maltese, Malta, 1845.

davanti all'umanità sofferente il primato di averla liberata dalla «divorante bancocrazia degli ebrei».

L'appello era rivolto dal Corvaja anche alle donne maltesi perchè esse erano chiamate da Dio a dare «la morale civile e religiosa e la bancocrazia dell'amore» alla famiglia sociale, mentre gli uomini non avevano saputo dare che cattive leggi.

Il progetto dell'economista siciliano era quello di restituire allo Stato la sua forma primitiva, quella cioè di «una società bilaterale per azioni, come era quella dei primi pastori»⁴.

La responsabilità della perdita di questa condizione primitiva era imputata dal Corvaja ai monopolisti, fossero stati «preti, feudatari, pretoriani» che avevano retto le sorti dello Stato, associandosi per vivere a spese del popolo «da cui proviene ogni ricchezza», finché i banchieri avevano prima indebolito e poi distrutto il loro monopolio, per sostituirlo con il proprio, che era il diritto di emettere carta moneta.

Per battere quest'ultimo monopolio era necessario che lo Stato avocasse a sé il privilegio di battere carta moneta allo stesso modo di quella metallica.

Il barone Corvaja individuava nelle cambiali gli strumenti di potere di questo monopolio bancario, che era riuscito nel tempo ad asservire non solo i troni, ma anche «la morale, la proprietà, l'ingegno e il lavoro del popolo».

Distingueva due forme di cambiali: i «titoli di rendita», che erano a lungo termine e davano il diritto al proprietario di riscuotere ogni sei mesi l'interesse pattuito con i banchieri, e «i boni» a breve scadenza, che davano il diritto ai possessori di farsi pagare dal Tesoro dello Stato sia il capitale che l'interesse concordato al momento dell'acquisto. A queste cambiali il barone siciliano aggiungeva le «azioni industriali», che davano diritto a un dividendo, ed erano le più abusate e le meno sicure. Segnalava, infine, le cambiali chiamate «libretti della Cassa di risparmio», che raccoglievano fino all'ultimo soldo del popolo, «coll'ipocrisia di conservargli i suoi risparmi»⁵.

Ma se, da un lato, «come principio di economia e di moralità», giudicava le Casse di risparmio come «la più bella istituzione d'incivilimento per un popolo», dall'altro, «come fatto organico, economico, politico, sociale», le tacciava come «la più infame mistificazione degli aggitatori di Borsa», poiché esse toglievano dalla circolazione

⁴ Ivi, p. 9.

⁵ Ivi, p. 5.

i capitali necessari all'agricoltura, all'industria e al commercio, lasciando al loro posto i libretti, che non avevano circolazione come i titoli di rendita o i boni o le azioni industriali.

Le Casse di risparmio, inoltre, non garantivano un rimborso immediato dei capitali, bisognava, infatti, farne richiesta alla Cassa otto giorni prima, e, in ogni caso, offrivano un interesse inferiore a quello percepito dai redditieri.

Le Casse di risparmio si rivelavano, comunque, per l'economista siciliano, un'arma a doppio taglio, perché, se in una condizione di normalità riuscivano a tenere i risparmiatori legati agli interessi politici del governo, in una situazione di crisi politica o finanziaria, di fronte al rischio di non riavere più il proprio denaro, avrebbero trasformato quegli stessi risparmiatori nei più feroci rivoluzionari.

Per ridare allo Stato la sua funzione primitiva, la proposta di Corvaja si articolava in tre punti⁶: 1) rendere il credito pubblico proprietà dello Stato, perchè esso era sostenuto grazie al debito pubblico, che pesava sulle spalle di tutto il popolo; 2) concedere solo al Tesoro dello Stato di emettere i fondi pubblici, sia nella forma di rendite, di boni o di azioni di società industriali, con la prerogativa di poter circolare anche all'estero come la carta moneta dei monopolisti; 3) emettere i fondi pubblici col sistema decimale in rendita, o meglio, in capitale, in modo da renderli accessibili a tutti e poterli usare come moneta effettiva tale da produrre interesse come i titoli della rendita sullo Stato.

I fondi pubblici dovevano essere emessi al portatore, per i piccoli capitali, sempre con il sistema decimale, ma con titoli nominativi; trasferibili, invece, per i capitali più cospicui. In questo caso, un notaio o un finanziere dello Stato avrebbe dovuto certificare l'avvenuta «girata» dal vecchio al nuovo titolare.

Una riforma siffatta avrebbe trasformato il governo nel banchiere dello Stato e tutto il popolo sarebbe diventato azionista, in misura dei propri mezzi economici.

2. Dal momento che per vivere l'uomo ha bisogno del lavoro, diventava dovere del governo assicurare il lavoro a ciascuno dei suoi governati, ma per far questo era necessario disporre del denaro di tutti e creare un rapporto di «mutualità» fra i possessori del denaro e coloro che, invece, disponevano solo di ingegno, braccia o proprietà, garantendo ai primi un interesse costante, ai secondi un lavoro sicuro.

⁶ Ivi, p. 17.

Lo Stato avrebbe curato di far fruttare i capitali ad esso affidati, concedendo prestiti ai proprietari, ai manifattori, ai commercianti, agli imprenditori, alle compagnie industriali e a chiunque avesse potuto garantire il pagamento annuale dovuto al governo, seguendo così lo stesso metodo praticato fino a quel momento sia dagli usurai che dalle banche monopoliste⁷.

Se lo Stato avesse regolato i suoi affari in modo da dare il 3% ai creditori e da ricevere il 4% dai debitori, avrebbe potuto utilizzare la differenza per sopprimere le imposte invise al popolo.

E non era vero che questo sistema avrebbe portato alla tirannia, ma piuttosto a tutte quelle riforme liberali che i più ricchi azionisti, amministratori della banca, avrebbero ritenuto opportuno realizzare. Infatti, poichè costoro avrebbero posseduto in comune con tutto il popolo le ricchezze della banca e il loro primo obiettivo sarebbe stato quello di ricavarne i maggiori guadagni possibili, anche gli interessi minori avrebbero tratto vantaggio da questa politica al profitto seguita dai membri dell'assemblea generale della banca dello Stato.

In questa armoniosa composizione di interessi il sovrano non avrebbe più avuto nulla da temere, perchè anche il popolo avrebbe maturato la consapevolezza di dover giungere alla necessaria unità e non sarebbe mai più ricorso alla rivoluzione, timoroso che con essa si sarebbe dissolta la ricchezza generale.

La figura del re, d'altra parte, era insostituibile per Corvaja, perchè il popolo aveva bisogno di un capo che regnasse, ma l'amministrazione del governo doveva essere affidata a coloro che, per le loro alte qualità di amministratori, sarebbero stati eletti ministri dall'assemblea generale della banca.

Nel nuovo sistema elaborato dal barone siciliano sarebbe sparito il bisogno di delinquere, perchè i bisogni essenziali dell'uomo sarebbero stati soddisfatti: avere di che vivere e avere una donna come sposa. Infatti non ci sarebbe stata donna che non avrebbe avuto «il piacere di essere sposa per divenire madre»⁸.

Anche le arti, le scienze e la stessa religione ne avrebbero tratto

⁷ Milo Guggino, polemizzando col barone Corvaja, accusava la sua bancocrazia di non essere altro, «in sostanza, che la Usura democraticamente organizzata!» cfr. F. Milo Guggino, *Programma rivoluzionario per il popolo siciliano*, Italia, 1850, pubblicato a cura di S. Candido in *Documenti per servire alla Storia di Sicilia*, s. IV, vol. XIII, Palermo, 1994, p. 36.

⁸ G. Corvaja, *La Bancocrazia o il governo matematico*, cit., p. 25.

giovamento, e sarebbe stato lo stesso popolo a chiamare artisti, scienziati e moralisti a migliorarle.

Ma questa semplice «scoperta finanziaria, la quale non consiste in altro che nell'applicare il sistema decimale alla emissione e circolazione dei fondi pubblici»⁹, veniva fortemente osteggiata – scrive Corvaja – dai «nemici del popolo, che si spacciano liberali», e, incuranti del sangue del popolo, lo incitavano alla rivolta. Ma il loro vero obiettivo era prendere il posto di coloro che stavano al governo.

Il Corvaja invitava, dunque, i maltesi a sfruttare quella libertà di stampa e di riunione concessa loro dal governo inglese per scrivere, discutere e propagandare la bancocrazia, in modo da giungere all'unione di tutti i popoli per formare «un sol popolo governato dall'uno divino e dall'uno materiale».

L'unità matematica delle cifre avrebbe portato in breve «all'unità monetaria, di pesi e misure, di lingua, di costituzione politica, di legislazione e di culto religioso».

Ma nel caso in cui, nonostante tutto, la regina o il parlamento inglese non avessero voluto attivare la riforma, Corvaja proponeva ai maltesi di realizzare una «società fra proprietari di terre, di denari, di case, di bastimenti e di mercanzie»¹⁰, tale da mettere in difficoltà i monopolisti di Londra.

3. Corvaja voleva utilizzare i maltesi per arrivare al governo inglese, in realtà, neanche lui credeva molto nella possibilità che l'Inghilterra adottasse la sua riforma e infatti, alla fine, si sarebbe accontentato di realizzare solo una grande banca maltese¹¹.

Poco più tardi però iniziava la pubblicazione degli *Annali Universali*¹², dove il Corvaja riproponeva il suo progetto al governo inglese

⁹ Ivi, p. 27.

¹⁰ Ivi, p. 30.

¹¹ Nel n. 6 del giornale *Il Vero Gesuita*, che Corvaja pubblicò a Malta il 23 luglio 1845, presentava un *Progetto bancario dedicato a' Sigg. azionisti delle due Banche maltesi ed a' Sigg. negozianti, capitalisti, mercanti, proprietari, agricoltori, industriali ec.ec.* Nel progetto, profetizzando per Malta, a seguito dell'apertura degli istmi di Suez e Panama, la sorte di divenire «l'albergo forzoso di tutti i viaggiatori, come l'emporio naturale del commercio de' due mondi» (p. 1), proponeva la fusione delle due banche in una sola, da organizzare sulla base del suo sistema.

¹² *Annali Universali della Bancocrazia Sovrana sostituita all'attual Bancocrazia monopolistica e privilegiata, dedicati a tutti i Sovrani e a tutti i popoli della terra*, Tipog. Anglo-Maltese, Valletta, 1845. Il progetto prevedeva una pubblicazione al

attraverso il governatore dell'isola di Malta Sir Patrick Stuart, ma poi si rivolgeva direttamente alla Regina Vittoria con una lettera in cui essa era indicata come «l'eletta da Dio», colei che, solo se avesse voluto, avrebbe proclamato l'unità finanziaria, riunendo insieme «tories e wighs, monarchici, democratici, aristocratici, cartisti, comunisti».

L'economista siciliano era dell'idea che la banca fosse «la più bella scoperta del genio dell'uomo».

Era alla banca che l'Inghilterra doveva la sua potenza politica; era alla banca che gli Stati Uniti dovevano la loro prosperità; era alla banca che Francia e Germania dovevano il loro sviluppo industriale, ma la banca non aveva ancora raggiunto lo stato di perfezione, visto che dei suoi servizi non potevano godere tutti e tanto meno le classi operaie.

Ancora più grave era il fatto che la banca, invece di favorire l'agricoltura, le nuoceva, a causa delle leggi ipotecarie, delle cambiali a breve scadenza, della centralizzazione nella capitale di tutto il denaro.

Ma la cosa peggiore era la triplicazione del capitale per mezzo delle banconote, che stimolavano la crescita della produzione senza che per questo ne seguisse una pari crescita dei consumi.

In realtà, gli effetti del diritto delle banche di battere carta moneta ricadevano sulle spalle del popolo come una nuova imposizione fiscale.

Se, dunque, la prima preoccupazione degli statisti doveva essere quella di curare le banche, strumenti efficaci di pace interna, di ordine, ma anche di gestione e di controllo del potere, Corvaja rilevava, tuttavia, che persino la banca inglese era caduta sotto la dittatura rothschildiana, come era avvenuto per le banche del Continente europeo. Ne conseguiva inevitabilmente che i Rothschild badassero a creare un equilibrio fra i fondi pubblici inglesi e quelli continentali, tutti da loro controllati, a scapito degli interessi specifici dell'Inghilterra.

Ecco perchè l'economista siciliano proponeva il suo progetto di riforma a Peel¹³, insistendo perchè se ne discutesse in Parlamento.

L'obiettivo era quello di far diventare azionista della banca tutto il popolo inglese in modo che tutto il denaro disponibile, attirato dai sicuri e costanti interessi prodotti, confluisse nel Tesoro dello Stato,

mese, così come era stabilito nelle condizioni di associazione contenute nel Manifesto di propaganda.

I compilatori si impegnavano a farne uscire cinquanta numeri.

¹³ Lettera a Sir Robert Peel, Malta, 6 febbraio 1845 in *Annali Universali*, cit., pp. 12-14.

e questo potesse, poi, darlo in prestito al proprietario come all'industriale, al commerciante come persino allo speculatore estero.

Era fondamentale però che solo il governo esercitasse le funzioni di banchiere dello Stato e che il credito pubblico fosse «proprietà sacra e inviolabile della corona».

Era certamente significativo, ad avviso del Corvaja, che l'Inghilterra avesse vissuto un secolo e mezzo della sua storia senza rivoluzioni interne e con un ruolo di grande rilievo nella politica estera, ne concludeva che la forma del governo inglese fosse la migliore possibile.

Tutti gli altri governi monarchico-costituzionali, invece, erano stati scossi da rivolte, perché i popoli, incitati dai demagoghi e pressati dalla piaga del pauperismo, in crescita in tutta Europa, avevano cercato soluzioni repubblicane, affascinati dalla democrazia americana.

I governi avevano soffocato queste aspirazioni dei popoli con l'uso delle armi, ma – notava il Corvaja – i soldati inviati contro i rivoltosi, anch'essi erano stati strappati alle famiglie, all'agricoltura e all'industria. Questo spiegava perché nelle rivoluzioni che avevano infiammato l'Europa dal 1820 in poi erano stati coinvolti proprio quei soldati che venivano pagati per impedire le rivoluzioni.

E che dire della concorrenza industriale? Presentata come strumento di pace, si era rivelata portatrice di una guerra ancora più terribile di quelle politiche.

Come risolvere il problema? La soluzione suggerita dal barone siciliano era quella di dimostrare ai popoli in fermento che «il governo federale degli Stati Uniti non [era] il migliore per il suo principio repubblicano, ma per quello finanziario che non [era] anche esso perfetto»¹⁴.

Per migliorare questo principio finanziario occorreva trasformare il sistema statunitense, che era repubblicano, in una «monarchia pura e costituzionale». Solo la monarchia presentava, infatti, tutti i requisiti di un governo perfetto e, aderendo alla riforma bancocratica, sarebbe riuscita a conciliare tanti interessi altrimenti in collisione.

4. Rovinato dagli aggitatori della Borsa di Napoli, Corvaja aveva scoperto che in quel tempio vi erano «tutti gli elementi della pace e della guerra; della moralità e della immoralità; della ricchezza e della

¹⁴ *Progetto di una riforma finanziaria atta a convertire in una bancocrazia del governo della regina l'attuale bancocrazia monopolistica dei suoi sudditi*, in *Annali Universali*, cit., p. 16.

povertà dei popoli; della stabilità e della instabilità dei troni; della sapienza e della ignoranza; infine dell'inferno e del paradiso terrestre»¹⁵. Ecco perché voleva «ridurre tutta la terra ad una Borsa; ridurre tutta la rendita pubblica degli Stati ad un solo interesse; dare ai fondi pubblici tanta elasticità da poter essere accessibili a tutte le economie; sostituire l'azione finanziaria del governo a quella privata dei banchieri nel servizio del credito pubblico e privato; ridurre infine il gran libro ad una cassa di risparmio generale per il ricco e per il povero»¹⁶.

Nel progetto di riforma presentato a Peel era previsto che i fondi pubblici venissero iscritti a partire dall'unità decimale della sterlina e con l'applicazione rigorosa del sistema decimale di diecina in diecina. Erano fissate due categorie di fondi pubblici: una al portatore da 10 a 100 sterline di capitale; e un'altra nominativa da 200 a 10.000 sterline di capitale. I possessori avevano la facoltà di passare dall'una all'altra categoria così come loro convenisse.

I già esistenti fondi pubblici iscritti al 3,5 e al 3% sarebbero stati cambiati nei fondi pubblici delle due categorie.

Le funzioni di Cassa di risparmio venivano trasferite in quelle del «consolidato» per i depositi fino alla prima diecina di sterline di capitale. Per i depositi inferiori a detta somma bisognava far riferimento alle Casse di risparmio ancora esistenti, le quali, per coprire le spese di amministrazione, avrebbero dato un mezzo punto in meno di interesse rispetto al rendimento del «consolidato».

Sarebbe stata cura del governo disporre che gli interessi annuali dei fondi pubblici fossero pagati non soltanto all'interno del territorio del vasto impero, ma in qualunque posto lo avessero richiesto i sudditi di sua Maestà.

Ogni anno il parlamento avrebbe dovuto creare una nuova rendita sufficiente a «capitalizzare tutti i risparmi del popolo sul consolidato»¹⁷.

La Banca di Londra avrebbe avuto il diritto di unirsi anch'essa al «consolidato» del governo, pur mantenendo i propri privilegi, ma esercitandoli a nome e sotto il controllo dei ministri della regina. Fatta la fusione, anche le azioni della Banca sarebbero state convertite in fondi pubblici sul «consolidato» del governo al prezzo registrato in Borsa prima dell'attuazione della riforma.

Fatto ciò, il Tesoro, il «consolidato» e la Banca avrebbero formato un unico istituto governativo.

¹⁵ Ivi, p. 17.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ivi, p. 19.

Sarebbe stato consentito anche ai fondi pubblici esteri di convertirsi in fondi pubblici del governo inglese, previa la valutazione del parlamento, che avrebbe fissato il valore della rendita inglese in relazione al valore delle rendite straniere di cui si faceva compravendita nella Borsa di Londra.

Il governo inglese, sostituendosi ai suoi sudditi possessori di fondi pubblici stranieri, avrebbe potuto esercitare tutta la pressione della sua forza politica per costringere i paesi debitori a pagare gli interessi annuali, sulla base dei contratti stipulati dai primitivi possessori.

La Banca, divenuta proprietà dello Stato, avrebbe potuto concedere prestiti a proprietari, industriali e commercianti, ma a un interesse maggiore di quello pagato ai creditori dello Stato. Sarebbe stata prerogativa del parlamento fissare la differenza, che sarebbe andata a favore del Tesoro dello Stato, utilizzata per diminuire il debito pubblico, fino a che il passivo del governo verso i suoi creditori sarebbe stato coperto dall'attivo ricavato dai pagamenti fatti dai suoi debitori.

La Banca avrebbe potuto far accedere ai prestiti anche i paesi stranieri, ma con le condizioni stabilite dal gabinetto di S. Maestà.

Una commissione mercantile, «assistita da commissari forensi», avrebbe avuto l'incarico di riformare le già esistenti leggi ipotecarie, in modo che la proprietà fondiaria, sia essa urbana che «rusticana», avesse potuto usufruire dei vantaggi dello sconto della Banca del governo, così come avveniva per la proprietà mercantile.

Il governo inglese avrebbe dovuto condurre le relazioni internazionali in modo da spingere gli altri paesi ad aderire alla sua politica finanziaria. Si sarebbe fondato così un «consolidamento generale europeo», che avrebbe unito insieme tutti gli interessi della proprietà, dell'industria e del commercio, sul modello della Confederazione del Reno.

5. In una seconda lettera a Sir Robert Peel¹⁸, Corvaja legava il suo progetto di riforma alle preoccupazioni della regina Vittoria, manifestate in occasione del discorso di apertura del parlamento.

Con grave apprensione la sovrana aveva potuto verificare attraverso i dati forniti da una commissione d'inchiesta fino a che punto si fosse diffuso il flagello del pauperismo fra gli abitanti delle grandi città e dei popolosi distretti di Irlanda e di Scozia.

Il barone siciliano, tuttavia, era convinto che il fenomeno fosse stato sottovalutato dai «filantropi commissari di sua Maestà», e che in

¹⁸ Malta, 21 febbraio 1845, in *Annali Universali*, cit., pp. 158-160.

realtà esso avesse dimensioni ben più vaste, né, d'altra parte, si aspettava che la commissione potesse trovare soluzione al problema.

In quel tempo il parlamento era impegnato a discutere la legge relativa ai privilegi della banca d'Irlanda e di altri istituti bancari sia nel territorio irlandese che in Scozia. Ma, — si chiedeva Corvaja — supponendo «che il parlamento adotti per il banco d'Irlanda e di Scozia quel che adottò nello scorso anno per quello di Londra, cosa avrebbe ottenuto di più di quel che à ottenuto la popolazione degli operai di Londra?»¹⁹.

Per l'economista siciliano il male stava nei principi costitutivi del sistema bancario stesso. Bisognava, piuttosto, abolire il monopolio delle banche di battere carta moneta e trasferire questo privilegio nelle mani del governo, perché lo esercitasse a favore del popolo. Restava il dovere per il governo di rispettare il privilegio che era stato rinnovato alla banca di Londra di emettere biglietti al latore, ma questo non avrebbe potuto impedire al parlamento di emettere dei titoli di rendita al portatore, e di ridurre l'iscrizione del suo debito pubblico all'unità decimale di 10 sterline a crescere.

Sarebbe stata facoltà del governo inglese «convertire» tutto il suo debito verso le casse di risparmio in titoli di rendita decimale, e, ricevuti i risparmi, farne pagare gli interessi dai suoi commissari su tutte le piazze del territorio di pertinenza.

Si trattava, dunque, di «democratizzare la rendita pubblica» per accogliere i risparmi sia dei ricchi che dei poveri.

Accantonate quelle che definiva «discussioni secondarie», come le controversie con i cartisti²⁰ o quelle con i cattolici²¹, Corvaja suggeriva a Peel in una terza lettera²² di portare la discussione parlamentare

¹⁹ Ivi, p. 159.

²⁰ Ciò che il barone siciliano aveva liquidato come un affare secondario, il movimento cartista, continuava ad essere fonte di pericolose tensioni all'interno del Regno Unito. I cartisti si erano battuti, «per il diritto di fermare l'ingranaggio del mercato che stritolava la vita del popolo», (K. Polany, *La grande trasformazione. Le origini economiche della nostra epoca*, Torino, Einaudi, 1974, p. 285, tit. orig. *The Great Transformation*, Holt, Rinehart & Winston Inc., New York, 1944) ma la richiesta di aprire le porte ai diseredati per farli entrare nello Stato compatto liberali militanti come Lord Macaulay e conservatori come sir Robert Peel sulla linea del no, il primo in nome della proprietà, il secondo in nome della Costituzione.

²¹ Nel 1845 una disastrosa carestia aveva sconvolto l'Irlanda, creando serie difficoltà al governo dei conservatori, che nel dibattito sulle leggi del grano si erano schierati a favore dell'aristocrazia fondiaria e dei ceti agrari.

²² *A sua eccellenza il baronetto Sir Robert Peel, primo lord della Tesoreria di sua maestà la regina Vittoria*, in *Annali Universali*, cit., pp. 24-26.

su una «radicale questione»: «devesi proclamare prima lo stato e poi l'industria, oppure, prima l'industria e poi lo stato?»²³.

Per il barone siciliano non vi erano dubbi. Un grande popolo che era diventato potente perché aveva «saputo sostituire il machiavellismo mercantile a quello della politica delle opinioni», non poteva negare il primato all'industria.

«Se uno stato non è altro che una grande famiglia industriale; se la provvidenza legale del governo non deve avere altro scopo che di associare il capitalista al proprietario e al proletario», la regina Vittoria, che poteva contare su un trono solido e rispettato nel mondo, non doveva esitare a dichiararsi «il direttore generale dell'industria del suo popolo»²⁴.

Forse che – si chiedeva Corvaja – i sovrani, i quali avevano fatto proprio il principio di Luigi XIV – *lo Stato sono io* – erano forse più amati e rispettati della regina d'Inghilterra? E perché dubitare della potenza dell'industria inglese, che aveva saputo liberarsi «dai ceppi della teocrazia del feudalesimo e della forza brutale delle bajonette»? Piuttosto, se un difetto essa aveva era quello di essere legittimista e cioè di patire «delle apprensioni per le ricchezze nuove che crea e per quelle vecchie che migliora».

La scelta da fare era, dunque, quella di fortificare l'industria, non già quella di erigere fortificazioni contro di essa.

6. Per dare maggior chiarezza al proprio progetto di riforma Corvaja pubblicava nel 1845 un nuovo catechismo²⁵.

L'articolazione delle domande e risposte prendeva il via dalla constatazione che fino ad allora non era esistito un governo che fosse stato rappresentante in pienezza di tutte le individualità che compongono un popolo.

Monarchia, aristocrazia o democrazia avevano sempre costituito un governo monopolistico favorevole ad una o ad un'altra porzione del popolo.

La responsabilità di questa imperfezione era da attribuire ai filosofi, che, per quanto fossero «stati dotati da Dio d'un maggior talento

²³ Ivi, p. 24.

²⁴ *Terza lettera a Peel*, in *Annali Universali*, cit., p. 26.

²⁵ *La Bancocrazia o il Governo matematico economico-morale per azioni. Catechismo dedicato a S.M.B. ed al popolo inglese, per fondare la carta dei re e dei popoli; quella della presente e delle future generazioni*, in *Annali Universali*, cit., pp. 27-41.

per insegnare al popolo, l'arte del governo, ignorandone la scienza», tuttavia, una volta centrato l'obiettivo di abbattere i governi nocivi ai popoli, non ne avevano saputo indicare l'alternativa, ovvero «un governo matematico e fisicamente democratico».

I filosofi erano colpevoli di non aver saputo insegnare al popolo che la prima proprietà è la vita e che il suo valore è strettamente legato alla sua «intelligenza utilitaria» o alla sua «attitudine al lavoro»; che la proprietà «materiale, fondiaria o mobile» non ha alcun valore «senza l'ingegno e le braccia» di coloro che la lavorano; che il governo deve fondarsi su una «triplice aristocrazia – ingegno, lavoro e proprietà», e non sull'aristocrazia esclusiva della proprietà.

Ma i filosofi erano degli sprovveduti e prova ne era la mancanza di leggi che tutelassero la «perpetuità della proprietà letteraria», mentre i monopolisti avevano saputo far dichiarare sacra per sempre la loro proprietà materiale, che era stata acquistata o migliorata grazie all'intelligenza dei dotti e alla fatica dei lavoratori.

Come fare, dunque, per giungere alla riforma democratica proposta dall'economista siciliano?

Il popolo doveva formare una società finanziaria democratica. Bastava che prendesse a modello quanto aveva già fatto l'aristocrazia finanziaria, la quale, però, aveva tutto l'interesse ad opporsi alla democratizzazione del credito pubblico.

Tutti i possessori di certificati di rendita sullo Stato avevano un comune interesse, quello cioè di non contrastare il governo nei suoi progetti politici, perché, se fosse crollato il governo, essi avrebbero perduto il loro capitale, così come era avvenuto ai creditori dello Stato in Francia, dopo la rivoluzione, e in tempi più recenti in Spagna.

Quando ogni cittadino avrebbe potuto avere in mano la sua sterlina di rendita al portatore per usarla nelle sue quotidiane transazioni commerciali, di fatto si sarebbe trovato ad esser socio dell'aristocrazia finanziaria, perché la rendita sarebbe stata unica per il ricco e per il povero, ma «basata sopra l'unità monetaria, che è la base della democrazia delle cifre»²⁶.

Quando la Banca di Londra avesse assunto il ruolo di Banca di governo, avrebbe unito i propri capitali a quelli del Tesoro e del Gran Libro. In nulla sarebbero stati danneggiati coloro che già si trovavano ad essere azionisti della Banca prima della riforma, continuando ad esserlo nella nuova Banca, il cui portafoglio sarebbe spettato al governo.

²⁶ Ivi, p. 32.

Ma con questo nulla ancora si sarebbe fatto, per offrire al popolo i mezzi per diventare anch'esso possessore di certificati di rendita.

Il passo successivo era quello di costituire una nuova rendita, da vendere al prezzo corrente, ma da iscrivere da una sterlina in su, e rendere disponibile in tutte le principali piazze delle contee e del Regno Unito.

A quel punto tutto il denaro, che normalmente fluiva verso le Casse di risparmio, sarebbe stato dirottato verso la Banca del governo. Questa, divenuta il banchiere universale, avrebbe investito i capitali raccolti, a nome del popolo inglese, per acquistare le rendite straniere, come le francesi, le russe, le americane, le tedesche, che erano ad un prezzo più basso di quelle inglesi, traendone grossi guadagni e facendo arricchire il popolo inglese.

In conclusione, la Banca nazionale inglese sarebbe diventata la monopolista finanziaria di tutti gli Stati, e i prestiti ad essi concessi sarebbero stati contrattati a condizione di impiantare anche in quegli Stati il nuovo sistema finanziario.

In questo modo il monopolio inglese sarebbe divenuto democratico sia nei confronti del popolo creditore che di quello debitore, da qui la nascita di una associazione universale. D'altra parte, sarebbe stato interesse degli altri Stati introdurre il nuovo sistema nella propria amministrazione finanziaria, per evitare che la Banca inglese andasse rastrellando le loro rendite, per la convenienza del prezzo più basso.

7. La riforma bancocratica avrebbe distrutto – pronosticava il Corvaja – «tutte le false credenze politiche, monarchiche, costituzionali o repubblicane», ma anche «tutte le credenze teologiche sorte dalle opinioni».

Le aspettative dell'economista siciliano erano che tutti i ministri dell'altare e i demagoghi teologici, fossero essi vescovi, rabbini o bramini, «anch'essi figli *dello stato*», non avrebbero più potuto eccitare il popolo, ormai sicuro del suo pane quotidiano, contro lo Stato.

Ma il Corvaja andava oltre e riteneva che i legislatori della nuova Banca non solo di fatto avrebbero affermato il primato dello Stato sulla Chiesa, ma avrebbero posto il problema del credo religioso universale sulle stesse basi della riforma finanziaria.

La religione avrebbe avuto il suo concilio universale come tutte le banche, e Dio, che è uno, sarebbe stato rappresentato da quel capo che avrebbero scelto tutti i notabili teologi riuniti in assemblea generale.

La poca stima che egli nutriva per i teologi delle diverse fedi

religiose lo portava a credere che essi, in nome del dio denaro, avrebbero anche accettato di transigere sulle loro opinioni religiose.

Non si trattava, però, di distruggere né le ricchezze esistenti né la religione – assicurava il Corvaja. Come «il vapore, sostituito alle vele per mare ed ai cavalli per terra, non à distrutto le vele e i cavalli, ma à migliorato in tanto la viabilità»²⁷, così «il governo delle cifre» non avrebbe distrutto le sostanze dei ricchi, ma avrebbe migliorato quelle del popolo, perché sarebbero state capitalizzate l'intelligenza utile come le braccia del popolo, del cui lavoro si avrebbe avuto sempre bisogno.

Ciò che proponeva era «di applicare la macchina a vapore a questo pacbotto che si chiama mondo; mettere nelle sue immense caldaie le passioni egoiste e generose di un miliardo di passeggeri; soffiare col fuoco dell'interesse, o della gloria, o della religione, e far condurre dai migliori e più abili capitani le generazioni a quel porto, che è stato assegnato a questo grande pacbotto, secondo le promesse del Creatore, e secondo le leggi del progresso generale sentito da tutti, e attraversato dai monopolisti»²⁸.

Anche i neri, resi liberi e ricondotti nella loro patria, avrebbero potuto, sotto la guida dei commissari della Banca di Londra, istituirvi banche dello stesso modello. Ciò avrebbe portato a far fiorire i deserti, a costruire i pozzi artesiani e le strade ferrate.

Il popolo inglese avrebbe avuto il merito in tutto questo di aver posto fine all'infame mercato della carne umana.

Non dimenticava, infine, il Corvaja, l'annosa rivalità fra Londra e Parigi, che, però, trovava soluzione o spingendo la Francia ad accogliere la riforma e ad accordarsi con la Banca inglese, oppure rendendo Parigi sottomessa alla Banca di Londra, che avrebbe acquistato tutte le rendite francesi.

In ogni caso, bisognava trovare il giusto mezzo tra la concorrenza e il monopolio e Corvaja lo individuava nella istituzione di uno *Zollverein* europeo, modellato su quello tedesco, anticipazione di uno *Zollverein* universale che unisse tutte le generazioni.

8. Il progetto di riforma finanziaria per l'Inghilterra seguiva a quello già elaborato per la Francia, la nazione verso cui, soprattutto, si era rivolto l'interesse del barone siciliano.

²⁷ Ivi, p. 38.

²⁸ Ivi, p. 39.

L'Inghilterra, però, per le sue solide istituzioni politiche e finanziarie, per quanto difettose ai suoi occhi, si presentava come il campo più adatto per l'applicazione di una riforma che dava un ruolo fondamentale alla banca. Una banca, quella di Corvaja, che aveva il ruolo di gestire o, comunque, di controllare il potere.

Il suo modello di società si plasmava su una forma di Stato che doveva regolarsi sui ritmi della società patriarcale, e per quanto egli sembrasse apprezzare l'industria come produttrice di ricchezze, tuttavia, la additava come terribile strumento di guerra e dava la sua preferenza all'agricoltura.

La sua preoccupazione per le classi più povere si fermava a procurare un lavoro che garantisse il pane quotidiano e non prevedeva per loro alcuna possibilità di elevarsi nella scala sociale. I prestiti della Banca, che era amministrata dai più ricchi azionisti, non erano accessibili a coloro che non potevano garantire i pagamenti annuali. Rimanevano intatte, dunque, le distinzioni sociali.

Nonostante le sue proteste per essere stato accostato agli utopisti, Corvaja attinge nei suoi scritti da Saint-Simon, specie per quanto riguarda l'idea di una associazione europea, ma, soprattutto, da Fourier, che egli giudicava «il più profondo socialista fra coloro che hanno scritto sul governo». La denuncia dell'anarchia produttiva e commerciale, del decremento del potere d'acquisto dei salari, dello sfruttamento dei lavoratori, del degrado della politica e della morale, il mettere sotto accusa i filosofi sono tutti elementi che egli mutua dal Fourier, e dai protagonisti del dibattito sulla questione sociale e sui terribili costi umani della rivoluzione industriale.

Pur con gli innegabili limiti della sua teoria, uno per tutti: non spiega chi, come e in che misura avrebbe definito il valore in denaro di ingegno, capacità e braccia, Corvaja rappresenta, tuttavia, una voce originale nel panorama degli utopisti socialisti italiani di quegli anni.

LUIGI SURDICH

IL SEME DE *IL SEME DEL PIANGERE*

In più di una circostanza Giorgio Caproni, per sottolineare la funzione della rima entro un organismo poetico, funzione per cui può accadere che il significante si carichi di significato e che la struttura portante diventi veicolo di comunicazione e di senso, ha avanzato l'esempio dei versi incipitari della *Commedia* dantesca; e in un'intervista pubblicata poco più di un mese prima della morte del poeta possiamo trovare come definitivamente espressa la sua idea sulla funzione della rima: «Non certo una funzione esornativa, – dice Caproni – tanto per carezzare l'orecchio, ma una funzione portante, pari a quella delle consonanze e delle dissonanze in polifonia, o, in architettura, a quella delle colonne che reggono l'arco. Idea chiama idea, magari per generare una terza idea taciuta. Si leggano soltanto le rime dell'*incipit* della *Commedia*: la vita (la via) smarrita; la selva (la paura), dura, oscura. Si ha già la chiave del primo canto dell'*Inferno*»¹. Volendo ora emulare il nostro poeta, spostando tuttavia in altra direzione l'assunto della sua enunciazione e orientandola verso la focalizzazione del componimento di avvio di una silloge, potremmo tentare un esercizio di valutazione teso a misurare come il momento incipitario di un intero libro racchiuda in sé una serie di indizi adatti a intendere nel suo insieme un intero libro di versi, autorizzati in tale operazione proprio dalla vigile solerzia costruttiva di Caproni, sempre attento all'impaginazione delle sue singole liriche nella veste finale di "libro".

La raccolta di versi che qui si intende prendere in considerazione è *Il seme del piangere*. E subito si affaccia un problema. Intanto, infatti, converrà chiarire che cosa intendere per "inizio" de *Il seme del piangere*, perché la raccolta, pubblicata nel 1959, prima di aprirsi veramente, trattiene il lettore in soglie di accesso e aree liminari che,

¹ Cfr. *I ferri del mestiere. Dieci interviste* di Eugenio Manca. Supplemento a n. 295 del 15 dicembre 1989 dell'«Unità», p. 59.

per quanto dislocate in zone extratestuali, prospettano relazioni e connessioni di significato col libro di poesie nel suo insieme. Sono tre i «capitoli» di questo libro: i *Versi livornesi*, *Altri versi* e le *Imitazioni*. Se si considera che l'ultima sezione, *Imitazioni*, è interamente occupata da traduzioni (che, leopardianamente, Caproni designava come «imitazioni») e che *Altri versi*, fin dal titolo, denunciano una identità di aggiunta e diversificazione rispetto alla prima sezione, è proprio questa prima sezione a costituire il blocco compatto e organico della silloge. Ma alla poesia inaugurale di *Versi livornesi* si giunge dopo un percorso che avanza attraverso tre momenti, tutt'e tre utili e indicativi per ricostruire e raccontare la genesi de *Il seme del piangere*.

Il primo di questi momenti è costituito dalla citazione, in esergo, dei vv. 45-46 del canto XXXI del *Purgatorio* dantesco («... Udendo le sirene sie più forte, / Pon giù il seme del piangere ed ascolta...»), entro i quali Caproni recupera il sintagma promosso a titolo della raccolta²; e la citazione non è neutra ritrascrizione, dal momento che, nel ritagliare i due versi danteschi, Caproni rinchiude i due endecasillabi tra puntini di apertura (come ad alludere ad una apertura che si affaccia in continuità di un discorso sottaciuto) e puntini di conclusione (come a indicare non una chiusura ma una continuità) e, soprattutto, isola i due versi estrapolandoli dal *continuum* delle terzine dantesche: operazione che determina un energico spostamento sintattico, perché, a fronte della proposizione finale che è nel registro espressivo dantesco («Tuttavia, perché mo vergogna porte / del tuo errore, e perché altra volta, / udendo le sirene, sie più forte, / pon giù il seme del piangere e ascolta» (*Purg.* XXXI 43-46), Caproni propone la sequenza di tre imperativi: «sie più forte», «pon giù», «ascolta».

Il «perché» dantesco, espunto da Caproni, ritorna nel secondo passaggio di avvicinamento ai *Versi livornesi*: non una citazione, stavolta, ma un componimento poetico dotato di autonoma rilevanza testua-

² Sulla ormai nutrita bibliografia relativa ai rapporti Dante-Caproni mi permetto di rinviare al mio intervento *Dante, Caproni, il dialogo con le ombre*, pubblicato nel volume di AA.VV., *Dante nei secoli. Momenti ed esempi di ricezione*, a c. di D. Cofano-M.L. Giabakgi-R. Palmieri-M. Ricci, Foggia, Edizioni del Rosone, 2006 (in particolare, per la bibliografia sul «dantismo» di Caproni, cfr. pp. 188-189, n. 6). Per un nesso più diretto con *Il seme del piangere*, si veda F. Di Legami, *Il seme del piangere e il desiderio di un oltre. Parole di essenza e di assenza in Dante, Caproni, Giudici*, in AA.VV., «Per correr miglior acque...». Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma, Salerno Editrice, 2001, Tomo II, pp. 875-897.

le, introdotto da un titolo (*Perch'io...*) e articolato in otto versi: sette endecasillabi più un settenario finale; ma apertura e chiusura, al pari dei versi danteschi, sono come sfumati dall'inserimento dei puntini e lo scorrimento dell'enunciazione, inaugurata da un «... perch'io», che se sembra essere come un risarcimento al «perché» dantesco non accolto nella citazione di esergo, in verità è di spiccata impronta cavalcantiana (*Perch'i' no spero di tornar giammai*), avanza tra inceppamenti resi visibili dalle ripetizioni («nella notte», «di notte», v. 1 e v. 2; «anch'io», «anch'io», v. 2 e v. 6) e perviene a un esito di non chiusura, di sospensione, che viene suggerito dagli ultimi versi: «[...] anch'io scrivo / e riscrivo in silenzio e a lungo il pianto / che mi bagna la mente...»³. Si volta pagina e si spalanca a piene lettere il titolo *Versi livornesi*, ma prima che i *Versi livornesi* palesino l'esordio con il testo di apertura si frappone l'intercapedine della dedica, «A mia madre, Anna Picchi»: e si tratterebbe niente di più che di un dato referenziale, affettuoso e obbligato ad un tempo, se non fosse che la destinataria della dedica, designata nella congiunzione di nome e cognome, ricompare nel corpo del primo testo della raccolta, quella *Preghiera* cui, finalmente, possiamo concedere l'autorizzazione di occupare la collocazione di testo incipitario de *Il seme del piangere*:

Anima mia leggera,
va' a Livorno, ti prego.
E con la tua candela
timida, di nottetempo
fa' un giro; e, se ne hai il tempo,
perlustra e scruta, e scrivi
se per caso Anna Picchi
è ancor viva tra i vivi.

Proprio quest'oggi torno,
deluso, da Livorno.
Ma tu, tanto più netta
di me, la camicetta
ricorderai, e il rubino
di sangue, sul serpentino
d'oro che lei portava
sul petto, dove s'appannava.

³ Sulla particolare sintassi di questa poesia così scrive G. Leonelli, *Giorgio Caproni. Storia di una poesia tra musica e retorica*, Milano, Garzanti, 1997, p. 49: «Non c'è proposizione reggente: la poesia è costituita quasi interamente da una proposizione subordinata, una causale che argomenta e sostiene qualcosa che non ci è detto esplicitamente».

Anima mia, sii brava
 e va' in cerca di lei.
 Tu sai cosa darei
 se la incontrassi per strada⁴.

Questa dunque è *Preghiera*, che costituisce non solo la poesia d'apertura della raccolta, ma è anche il testo germinale, di più antica ideazione e composizione, preambolo e laboratorio attorno al quale verrà a costituirsi il libro nella sua veste definitiva. Nelle scarse indicazioni fornite dal poeta nella *Nota* al testo si legge:

I *Versi livornesi* vanno dal '54 (*Preghiera, Il seme del piangere*) al '58, e i già composti non furono inclusi nel *Passaggio d'Enea* (meno due: «Com'era acuto l'ago» e «Quanta Livorno d'acqua», che qui restituisco al loro luogo ideale), avendo già allora in mente di mettere insieme una raccolta tutta dedicata a mia madre, promessa a Vanni Scheiwiller che l'annunziò sul suo catalogo, col titolo presente e che m'ha già perdonato d'avergliela sottratta⁵.

Qualche aggiustamento va fatto a quanto segnala Caproni, sulla scorta del lavoro filologico condotto da Luca Zuliani per l'edizione critica della produzione poetica caproniana presso i «Meridiani» della Mondadori, cui naturalmente si rinvia per una più scientifica puntualizzazione in materia. Segnala, Zuliani, che i «*Versi livornesi* sono datati fra il '55 e il '58, con l'eccezione di due testi del '53, *Preghiera* e *Il seme del piangere*, i cui abbozzi rivelano che a quest'altezza non era ancora nato il progetto generale della raccolta, che quindi prese probabilmente forma nel '55, com'è confermato dal fatto che a tale anno sono databili molti fra gli abbozzi del *Seme del piangere* non riferibili ad alcuna specifica poesia»⁶. Dunque l'anno centrale di elaborazione e formazione della raccolta è il 1955, ma l'assetto definitivo viene a costruirsi in un più ampio arco di tempo, al termine del quale il libro, promesso inizialmente a Scheiwiller, viene infine pubblicato da Garzanti (il finito di stampare porta la data «26 giugno 1959»), dopo che si era profilata la possibilità di una pubblicazione presso Mondadori. Come riferisce il poeta in un'intervista del 1984, a seguito di un premio letterario che aveva come gratificazione per il

⁴ Cfr. G. Caproni, *L'opera in versi*. Edizione critica a cura di Luca Zuliani. Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo. Cronologia e Bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 1998, p. 191.

⁵ G. Caproni, *Il seme del piangere*, Milano, Garzanti, 1959, p. 111.

⁶ Cfr. G. Caproni, *L'opera in versi*, cit., pp. 1312-1313.

vincitore la pubblicazione dei versi da parte della Mondadori, egli, pur risultando non vincente, viene contattato, anzi sollecitato dalla Mondadori per la stampa del libro:

[...] vi fu l'occasione di un concorso anonimo, il cui premio era la pubblicazione, credo a Cervia, bandito dalla Mondadori. Scrissi ancora qualche poesia e venne fuori *Il seme del piangere*, che inviai al concorso. Se non che, in giuria c'era il mio grande amico Alfonso Gatto, il quale, lette le poesie, si mise a gridare: ma questo è Caproni, non si può premiare!, e così mi scartò per far vincere un certo...che Gatto confuse con un suo amico. Viceversa Mondadori mi inviò un telegramma dicendo che voleva stampare lo stesso il libro: solo, era un po' esile, aveva bisogno di altre poesie. Io non ne avevo delle altre, e allora ne scrissi, non mi vergogno a dirlo, quasi su commissione. Ci misi anche delle traduzioni per renderlo più consistente. E poi, dietro l'insistenza di Bertolucci, diedi il libro a Garzanti invece che a Mondadori⁷.

L'aneddoto si può riascoltare (e ora rileggere grazie alla ritrascrizione di una lunga intervista radiofonica, articolata in quattro puntate della trasmissione di Radio3 «Antologia», nel gennaio del 1988), venendo a sapere che l'equivoco in cui è incappato Alfonso Gatto è stato quello di nominare Siro Angeli al posto del nome che aveva in testa, Arcangeli (Gaetano Arcangeli), e soprattutto venendo ad apprendere, nei toni coloriti e vivi, anche se smozzicati propri del parlato, come la prima, embrionale intuizione dell'ipotesi di un libro sia come maturata per corrispondere alle aspettative di un critico, un illustre critico, persuaso, dopo la lettura di *Preghiera* e de *La ricamatrice*, apparse in rivista su «Il Raccoglitore» (nel numero 122 del 5 luglio 1956), che tali due poesie facessero parte di un canzoniere organico e da tale canzoniere fossero state estrapolate. E allora, sollecitato a fare il punto su come sia nato *Il seme del piangere*, alla domanda se tale libro si nato in modo diverso dagli altri suoi libri, così Caproni risponde:

Sì, assolutamente, perché è nato, non mi vergogno a dirlo, su ordinazione. Mi consolo pensando ai pittori antichi. Lavoravano su ordinazione, «mi fa ora tre Madonne o la vita di Maria?». Io avevo pubblicato sul «Raccoglitore» due poesiole, alle quali non davo nessun peso, ed erano *la Preghiera* e *La ricamatrice*. Però mi scris-

⁷ Ricavo il passaggio dell'intervista di L. Doninelli, *Mio Dio. Perché non esisti?*, in «Avvenire», 29 novembre 1984, da G. Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1312.

se nientepopodimeno che De Robertis, perché, allora, noi miravamo, noi giovani, no al Premio letterario come oggi, non ce ne importava nulla, ma all'articolo del grande critico. E mi disse: «Vorrei vedere tutto il libretto di quelle poesie tra l'antico e il moderno», le definì, «dalle quali ha tratto...». E io non avevo il libretto, non ne ho mica scritte altre. «Come? No – dice – non ci credo». Allora – ho tutt'un bell'epistolario – mi indusse a scriverne altre, altre tre o quattro. Poi venne un premio, non ricordo dove, nell'Adriatico, fatto da Mondadori⁸.

Tra la necessità di soddisfazione delle attese di un incredulo Giuseppe De Robertis e le peripezie di un premio letterario si situa, alla luce del resoconto di Caproni, la partenza quasi occasionale di questo suo libro che va annoverato tra i suoi più belli e riusciti⁹, con la conferma del ruolo di apertura, anche cronologica, occupato da *Preghiera*, per quanto vada ricordato, recuperando le sempre utili indicazioni di Zuliani, che ha preso visione diretta del complesso archivio delle carte e degli abbozzi caproniani, che, alla luce di alcuni riscontri di legame e connessione con la poesia intitolata *Il seme del piangere*, sia «probabile che *Preghiera* sia nata, per così dire, “a margine” della lunga elaborazione che condusse al testo eponimo della raccolta»¹⁰.

Pubblicata per la prima volta, come già si è detto, sulla rivista parmense «Il Raccogliatore», con il titolo *All'antica*, assieme a *La ricamatrice* (e entrambe le poesie erano inglobate dal titolo comune *Due canzoncine per mia madre*), *Preghiera*, dice Caproni, «la scrissi dopo un viaggio a Livorno, mia città natale lasciata per sempre quando avevo nove anni. Rivedendo certe strade, il mio pensiero corse spontaneo a mia madre, Anna Picchi, che ingenuamente mi misi a cercare in quelle vie, dov'era nata e vissuta. Tornato deluso a Roma pregai la “mia anima” d'andarla a cercar lei. Nacque così *Il seme del piangere*, che appunto tenta di ritrarre Anna Picchi, prima che si sposasse e oltre»¹¹. Il sussulto emotivo di *Preghiera* vibra nel tessuto dell'intera raccolta dove,

⁸ G. Caproni, «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*. Prefazione di L. Surdich, Genova, il melangolo, 2004, p.76.

⁹ Informazioni utili sulla genesi del libro si trovano anche nel paragrafo *Livorno: la madre e l'infanzia*. «*Versi per Annina*» e «*Versi livornesi*» dell'articolo di M. Baldini, *Giorgio Caproni e Carlo Betocchi. Storia di un'amicizia*, in AA.VV., «*L'Approdo*». *Storia di un'avventura mediatica*, a c. di A. Dolfi e M.C. Papini, Roma, Bulzoni Editore, 2006, pp. 242-249.

¹⁰ Cfr. G. Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1332.

¹¹ Cfr. G. Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1331.

come il poeta stesso avverte, «Anna Picchi si precisa e assume il volto che è stata capace di darle la leggenda ch'io m'ero formato di lei, uden-
do i discorsi in casa e guardando le fotografie. Tentar di far rivivere
mia madre come ragazza, mi parve un modo, certo ingenuo, di risarci-
mento contro le molte sofferenze e contro la morte»; e, dopo aver af-
fermato l'impossibilità di amare la "madre" («È [...] inesatto dire che
la madre è stata la donna più amata della mia vita. Non si può "amare"
la madre»), Caproni conclude: «Ho invece amato moltissimo (e amo
ancora moltissimo) l'Annina che non s'era ancora maritata e che io ho
conosciuto, ripeto, soltanto nella leggenda»¹².

La distinzione e separazione tra la madre Anna Picchi e l'Annina
ragazza è centrale nella struttura ideativa de *Il seme del piangere*, il
cui testo di apertura, *Preghiera*, si propone con l'esibito moto d'ansia
di una investigazione e ricerca che si commuterà, nei componimenti a
seguire, in recuperi dell'immagine materna, nella letizia del suo essere
ragazza e nella pena del suo essere sottratta alla vita. Lo spicco domi-
nante del personaggio dispone le poesie nell'assetto di un blocco uni-
tario, di «poesie in poemetto», come ha avuto modo di riconoscere lo
stesso Caproni nel definire nel suo insieme *Il seme del piangere*¹³; e il
risultato complessivo della organizzazione strutturale è garantito dalla
narratività come metodo compositivo che agisce su due piani: quello
delle singole poesie, che sono evocative di un evento, e quello dell'or-
dine sequenziale delle poesie e della correlata fluenza narrativa. A pro-
posito, poi, di questo secondo aspetto, pochi libri come questo chiari-
scono cosa si debba intendere per narrativa in poesia: il formarsi di
una vicenda o il racconto di una storia non per via lineare e nella
sequenzialità coerente, ma nella dinamiche discontinue delle situazio-
ni, tutte attratte e governate dalla predominante forza gravitazionale
del racconto rispetto alla dimensione lirica. Giova, a meglio intendere
il problema, far ricadere sul libro-poemetto caproniano quanto un grande
poeta e acuto lettore, Vittorio Sereni, ha scritto a proposito delle mo-
dalità costruttive adottate da Giorgio Seferis per la poesia «o se si pre-

¹² Cfr. F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982, p. 103.

¹³ Cfr. G. Caproni, «Era così bello parlare», cit., p. 77: «In fondo è una poesia
sola. Ecco perché, a leggerlo così, rimane slegato, andrebbe letto da capo a fondo.
Sono poesie in poemetto, per usare la parola pomposa poemetto». Si veda S.
Tomiozzo Goldmann, *La forma del racconto in poesia: due esempi da Caproni e
Bertolucci*, in AA.VV., *Le forme della poesia*. VIII Congresso dell'ADI, Associa-
zione degli Italianisti italiani, Siena 22-25 settembre 2004. Atti cura di R. Castellana
e A. Baldini, Siena, Betti Editrice, 2006, Vol. III, pp. 193-202.

ferisce il poemetto» (opportunamente corregge Sereni) che si intitola *Il Tordo* (che è il nome di «un vascello affondato da anni»): «Lo sguardo iniziale sul relitto si è [...] aggregato una voce, questa voce altre voci; e il lettore che segua, per usare un'espressione di René Char, la linea di volo dell'intero poema, la vede determinarsi per effetto di una vera e propria linea costruttiva; ma questa spinta, se la scomponiamo nei suoi elementi, è l'opposto di qualunque programmazione: è la registrazione di una reazione a catena, spontanea ma controllata»¹⁴.

Preghiera è appropriato preludio delle scelte espressive adottate da Caproni al fine che siano congruenti all'oggetto del discorso ed è necessaria prolessi della vita e del destino compiuti dalla figura femminile che occupa la scena. Sommariamente e riduttivamente si può ascrivere alla prima componente l'opzione e la persistenza per tutta la durata dei *Versi livornesi* della canzonetta chiara e transitiva, a versi brevi e attenta alle rime¹⁵, mentre per il secondo aspetto è la percezione di un vuoto e di un'assenza che si tenta non di giustificare ma di superare a render ragione dell'urgenza delle poesie successive a quella inaugurale. Ma intanto *Preghiera* si insedia lì, nel piedistallo dell'apertura, con l'atteggiamento bifronte di un testo che prefigura quanto verrà articolato e che tuttavia fa anche i conti con la catena di presenze pre-testuali cui si è fatto cenno.

In particolare, i riscontri intertestuali che operano da cerniera tra *Preghiera* e quanto vi è di precedente sono due. Il primo rivela un nesso con *Perch'io* di doppio ordine: innanzitutto nella memoria letteraria che prospetta l'effigie di Guido Cavalcanti e della sua "ballatetta" dell'esilio (anche se esilio non è), *Perch'i' no spero*¹⁶, di

¹⁴ Cfr. V. Sereni, *Il lavoro del poeta*, in «Poetiche», N.s., 3, 1999, p. 335 (il numero della rivista è interamente dedicato a Vittorio Sereni e, in apertura, è pubblicato, a pp. 331-351, il saggio del poeta stesso, ricavato da una «Conversazione di estetica» tenuta il 27 maggio 1980 alla Fondazione «Corrente», Milano).

¹⁵ Su cui cfr. C. Vitiello, *Ritmo e linguaggio nel «Seme del piangere» di Caproni*, in AA.VV., *Genova a Giorgio Caproni*, a c. di G. Devoto e S. Verdino, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 1982, pp. 121-129.

¹⁶ Sull'«assenza in essa di ogni serio riferimento autobiografico e la sua appartenenza ad una sorta di sottogenere lirico legato alla provenzale canzone di *eloignement*» insiste C. Calenda, «*Esilio* ed «*esclusione*» tra biografismo e mentalità collettiva: Brunetto Latini, Guittone d'Arezzo, Guido Cavalcanti, in AA. VV., *L'exil et l'exclusion dans la culture itelienne*. Actes du colloque franco-italien, Aix-en-Provence, 19-20-21 octobre 1989, Publications de l'Université de Provence, 1991, p. 46.

cui nel testo antecedente alla sezione dei *Versi livornesi* si replica l'*incipit*, mentre in *Preghiera* si emula l'allocuzione all'anima¹⁷. E poi, a farci retrocedere verso *Perch'io* muovendoci da *Preghiera*, si accampa la parallela ambientazione notturna («nella notte», «di notte», in *Perch'io*; «di nottetempo» in *Preghiera*) e, con essa, l'immagine della «candela» che, mentre in *Perch'io* è «bianca» (con forte *enjambement*), in *Preghiera* è, anche qui con accusatissimo *enjambement*, «timida», così come «timida» (e nuovamente in *enjambement*) è la «vela» di *Perch'io*. E poi, soprattutto, l'aggancio più significativo è restituito dal comune esercizio della scrittura: rappresentato in prima persona («anch'io scrivo / e riscrivo») e con analitico indugio sugli strumenti concreti utili alla scrittura (dal «cerino» strusciato per fare luce, alla «candela», al «pennino»), quasi a eco del famoso sonetto cavalcantiano *Noi siàn le triste penne isbigottite*¹⁸, in *Perch'io*; proposto come obbligo, come imperativo, a risultanza della deludente indagine per le strade di Livorno, alla propria anima in *Preghiera* («perlustra e scruta, e scrivi»), tanto che tra “anima” e “scrittura”, “anima” e “parole” viene a realizzarsi come un processo di sovrapposizione e coincidenza, non privo di ulteriori significati.

Anzi, il primo e più stringente di tali significati lo possiamo individuare subito, a conseguenza dello spostamento dell'attenzione verso l'altro raccordo che si instaura tra *Preghiera* e quanto la precede sulla soglia del libro. Mi riferisco alla designazione della figura materna con nome e cognome nella poesia, così come con nome e cognome era stata menzionata nella dedica. Dopo, in tutte le poesie a seguire, dove l'esuberanza delle movenze giovanili o il doloroso ripiegamento nel pianto del congedo trascrivono a squarci la vita della donna, lei, Anna Picchi, non è più Anna Picchi, ma è, lei, «La mamma-più-bella-del-mondo» (così nella poesia eponima, *Il seme del piangere*), costantemente Annina. Lo è, per coerenza con un accostamento leggero e vezzeggiativo al reale, alle cose, al paesaggio, alle persone; e lo è soprattutto perché l'«anima» (la scrittura?) che il poeta sollecita a perlustrare dappertutto Livorno, non trova, neppure «per caso», Anna Picchi «ancor viva tra i vivi»; e allora, in

¹⁷ Cfr. L. Pomelli, *Un «esperimento cavalcantiano» (e dantesco): i 'Versi livornesi' di Giorgio Caproni*, in «Filologia & Critica», XXVIII, III, settembre-dicembre 2003, pp. 443-457.

¹⁸ Rileva il nesso tra il «pennino» di Caproni e le «cesoiuzze» e il «coltellino» di Cavalcanti M. Marchi, *Pietre di paragone. Poeti del Novecento italiano*, Firenze, Vallecchi, 1991, p. 153.

sostituzione, caduta la possibilità di un incontro con Anna Picchi, non è la sua identità e men che meno la sua biografia a trovare collocazione tra i versi, ma è la storia che tende a costituirsi in mito di Annina¹⁹. Senza essere Anna Picchi, di Anna Picchi Annina trattiene molti tratti di identificazione, riscontrabili nel ritorno di alcuni elementi che, presenti nella poesia inaugurale, ricompaiono anche altrove e funzionano da giuntura del racconto: il «serpentino / d'oro» ritorna nella «catenina / d'oro» della immediatamente seguente *L'uscita mattutina* e «la camicetta» si colma di profumi in *Eppure...* («Annina tutta odorosa / di camicetta e di rosa») per essere infine consegnata allo strazio della scomparsa nell'eponima *Il seme del piangere*: «Via era la camicetta / timida e bianca, viva». Si procede per concatenazioni che garantiscono le modalità di sviluppo della trama; e la trama dei riscontri si compone anche sull'insistito ritorno della centralità del «petto» (da «sul petto, dove s'appannava» di *Preghiera*, si procede con «Né ombra né sospetto / era allora nel petto» della chiusa di *Né ombra né sospetto*, con «il petto le si gonfiava» di *La gente se l'additava*, a «battendole in petto, il cuore» de *La stanza*, ad «acuta nel loro petto» di *Barbaglio*, a «mentre le cresce il pianto / in petto» di *Ad portam inferi*, a «Terrà stretto sul petto / il borsellino» di *Ultima preghiera*) e, ancora, sul mobile spostamento dei raccordi al sostantivo che si lega all'epiteto "netto": a *Preghiera* («ma tu tanto più netta / di me, la camicetta / ricorderai») fanno seguito *Per lei* («conservino l'eleganza / povera, ma altrettanto netta»), *Ad portam inferi* («quando in giorni più netti / andava a Colle Salvetti») e *Ultima preghiera* («la figurina netta»). E, infine, nello specifico che più intensamente coinvolge da vicino il senso dell'operazione poematica imbastita da Caproni, è il valore della vita a imporsi nel trepidante

¹⁹ Cfr. P. Schiavo, *L'attività del significante: Annina e altro nei «Versi livornesi» di Giorgio Caproni*, in *La virtù del nome* (Quinto quaderno di Filologia, Lingua e Letteratura Italiana – Istituto di Italianistica, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Verona), Verona, Stamperia Valdonega, 1996, p. 151: «Dovremo a questo punto definire l'identità di Annina, per indagare non tanto eventuali incroci con la biografia dell'autore, bensì sui rapporti che intercorrono tra Annina e l'altro nome proprio che nella raccolta è posto a designare lo stesso personaggio, il nome di Anna Picchi». Fra le letture più recenti della raccolta di Caproni che vede protagonista Anna Picchi, si veda M. Zompetta, *Il seme del piangere: canto e sogno nei 'ricordi' di Giorgio Caproni*, in AA.VV., *La letteratura italiana a Congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)*, a c. di R. Cavalluzzi, W. De Nunzio, G. Distaso, P. Guaragnella, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2008, Tomo III, pp. 1423-1432.

interrogativo sulla figura materna, per sapere se «è ancora viva tra i vivi»: e allora, se da una parte l'aggettivo «viva» riferito ad Annina si ritrova disseminato in altri testi della raccolta («e chi di lei più viva, / allora in tant'aria nativa?», *Né ombra né sospetto*; «che stai scrivendo d'una / che fu viva e fu vera», *Battendo a macchina*; «ma dolce e viva / nei suoi slanci», *La gente se l'additava*), dall'altra la formulazione espressiva è anticipata in modalità pressoché identiche dalla memorabile prima comparsa della madre del poeta ne *L'ascensore*, poesia de *Il passaggio d'Enea*: «tra i vivi / viva col tuo fazzoletto / timida a sospirare / io ti vedrò restare»²⁰.

Ma la poesia *Preghiera*, che predispone l'allestimento ambientale entro la precisa collocazione topografica (Livorno)²¹, anticipa, nei versi conclusivi, il luogo deputato al possibile-impossibile incontro, la strada: «Tu sai cosa darei / se la incontrassi per strada». E in effetti Annina occupa due spazi fondamentali. Il primo è la stanza del lavoro con le sue stigmate leopardiane alla maniera di *A Silvia*, perché il luogo del lavoro è un luogo aperto verso l'esterno, verso la città («Livorno tutta intorno / com'era ventilata!») e perché la vitalità è affidata in prima istanza al canto; e il «perpetuo canto» e l'«opre femminili» così si commutano nel passare da Silvia ad Annina: «Nel sole era il cantare, / candido, d'un canarino. / Vedevi il capo chino / (e acre) strappare / coi denti la gugliata / nuova, per ricominciare» (*La ricamatrice*). Il secondo e prevalente spazio abitato da Annina è quello dei luoghi aperti, è lo spazio vasto della vasta Livorno, dove Annina irrompe con la sua felicità impetuosa e dirompente, col suo muoversi, il suo ancheggiare e il fermento delle sensazioni che attiva con la sua presenza anima una moderna messinscena neostilnovistica²², sottoli-

²⁰ Anche in una poesia ora leggibile nella sezione delle «Poesie inedite» in G. Caproni, *L'opera in versi*, cit., pp. 987-988, si legge un componimento, *Io conosco un tassì*, in cui l'aggettivo «viva» si riferisce alla madre e, sempre nella stessa poesia, compaiono altri lemmi che si riscontrano in *Perch'io...* e in *Preghiera*: «E ora che son rivenuto / in questa città bianca, // mia madre in camicia bianca / e sola con la candela / (mia madre acuta e viva / come una cruna) grida // col grido d'una vela / di silenzio [...]». E si vedano anche, sempre tra le «Poesie inedite» (p. 1007), alcuni versi di *Era una donna a lutto*: «Era una donna pura / (già madre) d'alta statura, / e per me la sutura / perfetta, tra la vita / viva e l'infinita / tenebra [...]».

²¹ Opportunamente B. Frabotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Roma, Officina Edizioni, 1993, p. 94, pone il pertinente interrogativo retorico: «la Città Madre non è forse la Città della Madre?».

²² Su cui cfr. R. De Rooy, «Il poeta che parla ai poeti». *Elementi danteschi*

neata dagli stupori esclamativi e dalla coralità delle risposdenze («Tutto Cors' Amedeo, / sentendola, si destava», *L'uscita mattutina*; «Livorno popolare / correva con lei a lavorare»; «Che voglia di lavorare / nasceva, al suo ancheggiare!», *Quando passava*) e sottolineata da una candida sensualità, da una accentuazione dei dati connotativi della corporeità, da un angelicato scandalo, come splendidamente suggerisce la poesia che, per l'appunto, si intitola *Scandalo*:

Per una bicicletta azzurra,
Livorno come sussurra!
Come s'unisce al brusio
dei raggi, il mormorio!

Annina sbucata all'angolo
ha alimentato lo scandalo.
Ma quando mai s'era vista,
in giro, una ciclista?²³

Ne consegue che proprio in giro per Livorno, proprio nelle strade di Livorno l'anima del poeta potrebbe imbattersi in Annina. «Tu sai cosa darei / se la incontrassi per strada», è l'auspicio conclusivo di *Preghiera*; e, immediatamente, ecco nella seconda poesia della raccolta, *L'uscita mattutina*, prorompere l'esclamazione: «Ma come s'illuminava / la strada dove lei passava!»²⁴; mentre Annina, assieme a due sue amiche, che fanno? «Annina, Elettra e Ada / profumano la strada» (*Barbaglio*). Tutto questo avviene, in fervore e letizia, prima che il raggio delle attese di colpo si spezzi, senza trovare continuità e adempimento, perché il dinamismo consecutivo delle vicissitudini di Annina di colpo si introflette nella immersione nel dolore, in un'età

nella poesia italiana ed anglosassone del secondo Novecento, Firenze, Franco Cesati Editore, 2003, pp. 70-71.

²³ La poesia viene citata per intero (anche se, erroneamente, il corsivo di *una* è riprodotto con un tondo, smarrendo così il rilievo semantico affidato all'articolo da Caproni) da D. Marchesini, *L'Italia del Giro d'Italia*, Bologna, il Mulino, 1996, p.47, al fine di mettere in evidenza come, nel momento storico di inizio '900, una donna che andasse in bicicletta fosse certamente considerata scandalosa: «Giorgio Caproni, in *Scandalo*, ricorda la riprovazione che suscitava tra i benpensanti la comparsa di una ragazza in bicicletta nelle strade della sua Livorno».

²⁴ Su questo testo, considerato come una «vetta della poesia di Caproni», si veda la lettura di P.V. Mengaldo, *L'uscita mattutina*, in AA.VV., *Per Giorgio Caproni*, a c. di G. Devoto e S. Verdino, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 1997, pp. 255-266.

improvvisamente fattasi adulta, e la sterzata del destino, impedendo in tal modo anche che il movimento narrativo ristagni nelle anse della ripetitività tematica e figurativa, sposta la scena *Ad portam inferi*, dove la strada diventa luogo di insidia e sviamento: «Pedala, vola. E bada / (un nulla potrebbe bastare) / di non lasciarti sviare / da un'altra, sulla stessa strada».

La sollecitazione alla ricerca dettata da *Preghiera* determina, nella rivisitazione della vicenda di Anna Picchi, i particolari e tutti inventivamente poetici tempi della storia di Annina, producendo un effetto grazie al quale l'insieme delle poesie, per quanto numericamente limitato, sembra assorbire per intero l'eccedenza della realtà, tagliando peraltro di netto quanto di prolisso l'esistenza propone: così facendo, l'emozione seconda che è, rispetto all'esperienza diretta e personale, quella letteraria, non raffredda affatto quanto dall'esperienza proviene, ma lo ravviva, lo rafforza. La narratività fondata su situazioni liriche s'appoggia a una singolare compressione delle dimensioni temporali. La trama che racconta di Annina ragazza, fine ed esuberante, giovane e "scandalosa", fidanzata e poi sposa, scorre, non senza minimi ma inquietanti presentimenti di minaccia (ad esempio: «Né ombra né sospetto / era allora nel petto», *Né ombra né sospetto*; «come vorrei che intorno / andassi tu, canzonetta: // che sembri scritta per gioco, / e lo sei piangendo: e con fuoco», *La gente se l'additava*)²⁵, con una fluida consecutività cui viene a giustapporsi, quasi a rimuovere una avvertenza o percezione di uno scarto non breve di tempo, il tempo della morte, all'altezza della cesura tra *Scandalo* e *Ad portam inferi*. Ma il tempo della morte è così pesantemente accusato ed esibito nella sua irrevocabile sentenza che necessita di una *correctio* che faccia refluire ancora un refole della vita (*Eppure...; Coda*), prima della sanzione definitiva di *Epilogo* e *Il carro di vetro*.

Agli scompensi e agli anacronismi e, in particolare, al raccorciamento dei tempi collabora anche l'autorappresentazione del poeta, che interferisce con la rappresentazione, ora figurandosi senza una precisa determinazione nel tempo se non quella che, arbitrariamente

²⁵ Interessante a acuta, peraltro, la notazione di Laura Barile in occasione di una tavola rotonda sulla poesia di Caproni organizzata dalla Provincia di Livorno il 2 dicembre 2003, i cui Atti sono stampati nell'opuscolo *Omaggio a Caproni – Parole di sale*, Provincia di Livorno, 2004. Osserva la Barile: «Con fuoco» a dire la verità è anche un termine musicale, negli spartiti a volte l'allegro è così «con fuoco», e come sapete Caproni suonava il violino» (p. 12).

facendo ricadere sulla dimensione testuale la concretezza del reale, ci porterebbe a un Caproni quasi quarantenne che segue il funerale della madre, morta a Palermo il 15 febbraio 1950 («Al carro tutto di vetro / perché anch'io andavo dietro? [...] Annina con me a Palermo / di notte era morta, e d'inverno», *Il carro di vetro*), ora invece più significativamente presentandosi come un bambino («Sperduto sul Voltone, / o nel buio d'un portone / che lacrime nel bambino / che, debole come un cerino, / tutto l'intero giorno / aveva girato Livorno!», *Il seme del piangere*), e, infine, in modo ancora più clamorosamente estraneo a una misura razionale e cronologica del tempo, correggendo l'indicazione di «così vecchio» (una vecchiezza del cuore, della pena) di *Ultima preghiera* («Anche se io, così vecchio, / non potrò darti mano») con la fissazione dell'immagine della propria identità retrocessa al tempo della giovinezza della madre, tanto da fare di se stesso, sempre nella stessa poesia, il suo fidanzato («Dille chi ti ha mandato: / suo figlio, il suo fidanzato»), a ripresa e rafforzamento del ruolo già prospettato ne *L'ascensore*: «Staremo alla ringhiera / di ferro – saremo soli / e fidanzati, come / mai in tanti anni siam stati»²⁶.

Siamo, con *Ultima preghiera* e con la precedente *Ad portam inferi*, nel cuore più rovente della poesia di Caproni, tra chiusura di un tempo, di una condizione esistenziale, di un'identità figurativa e apertura di prospettive che spetterà all'ultima stagione dell'attività del poeta mettere a fuoco e sviluppare. In questo crocevia o snodo, se si scivola all'indietro e ci si volge retrospettivamente alla produzione del giovane Caproni, trova espletamento e forse conclusione l'elaborazione di un lunghissimo umore di lutto imperniato sulla figura della fidanzata, l'Olga Franzoni delle prime raccolte di Caproni, da *Come un'allegoria* a *Cronistoria*²⁷, elaborazione del lutto cui si connette un aggrovigliato e magmatico nucleo di percezione e individuazione dell'universo femminile e delle forme pulsionali che ad esso afferiscono²⁸. Forse la «mite / fidanzata così completamente /

²⁶ Sullo «sfalsamento dei tempi» che rende «possibile un incontro pre-erotico fra i protagonisti» conduce intelligenti osservazioni E. Fumi, *Per lei...?*, in «Paragone», N. S., XLI, 19 (480), Febbraio 1990, pp. 59-68.

²⁷ Cfr. A. Zattarin, *Tre storie d'amore e di sonetti. Gozzano, Saba, Caproni*, Venezia, Supernova Edizioni, pp. 27-60. E si veda ora la prima organica analisi del primo Caproni contenuta nel volume di A. Malaguti, *La svolta di Enea. Retorica ed esistenza in Giorgio Caproni (1932-1956)*, Genova, il melangolo, 2008.

²⁸ Cfr. A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, in AA.VV., «Il mio

morta» del primo dei *Sonetti dell'anniversario* in *Cronistoria*, completamente muore con la morte della madre-fidanzata, in un intreccio di sovrapposizioni di identità che lascia intravedere come l'immagine di donna incarnata dalla "fidanzata", in Caproni, sia immagine dominante, con quanto questo ruolo concede in affettività libera, naturale, incondizionata, slegata da obblighi e responsabilità. Ma mentre con i versi finali di *Ultima preghiera* trova compimento l'immaginario femminile legato all'identità della fidanzata che a lungo accompagna l'itinerario poetico di Caproni²⁹, con *Ad portam inferi* viene a galla un motivo che informerà di sé la massima parte delle poesie dell'ultimo Caproni. Perché, infatti, Annina, il cui «cervello / di nuovo le si confonde / smarrito» e che «Nemmeno sa distinguere bene, / orami, tra marito e figliolo», è creatura umana che inaugura, con il suo smarrimento e la perdita di ogni coordinata, a cominciare da quella temporale («Guarda l'orologio: è fermo»), la dinamica del dire e disdire, del principio di contraddizione e del paradosso, della affermazione e della contraddizione, della enunciazione e della sua reversibilità di cui si nutre l'inquietante e allarmante poesia di Caproni da *Il muro della terra* in poi³⁰.

Il discrimine non irrilevante madre/fidanzata, così come emerge da *Ultima preghiera*, proprio nel momento stesso in cui la formulazione espressiva sembrerebbe denunciare una identità, è lo stesso discrimine che separa Anna Picchi/Annina e l'impossibilità di coincidenza delle due figure costituisce la mossa fondativa mediante la quale

nome è sofferenza». *Le forme e la rappresentazione del dolore*, a c. di F. Rosa, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1993, pp.332-333; e, inoltre, si veda il saggio più completo e organico di riflessione sul tema della morte in Caproni, che è quello di P. Zublena, *Cartoline da Vega. Il tema della morte nella poesia di Caproni: dal lutto alla meditatio mortis*, in «Istmi», 1999, 5-6 (*Nell'opera di Giorgio Caproni*), pp. 53-124 (per *Il seme del piangere*, pp. 87-89). E si veda anche D. Cantero, «Una donna passatami a fianco»: destini della donna in Caproni, in «Lettere Italiane», LVII, 1, 2005, pp. 87-11 (in particolare la parte finale, pp. 108-11).

²⁹ Da tener presente il giudizio espresso, a proposito della poesia de *Il seme del piangere* nel suo complesso, da L. Barile, *La musica e l'oltre di Caproni*, in «Chorus», anno 3, numero 3, Aprile 2006, p. 155: «Scandalosa questa poesia, infine, anche perché i due statuti, quello larico e quello erotico, ma anche i due diversi momenti temporali, quello della vita e della morte, si sovrappongono».

³⁰ Si veda l'ottimo contributo di S. Longhi, *Il dire e il disdire di Giorgio Caproni*, in AA.VV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, pp. 2177-2192.

l'«anima», in *Preghiera*, è invitata a risarcire la delusione del poeta in virtù di un atto col quale lei, l'«anima», dovrà rivelarsi «brava» (così come «brava» era Annina nella sua arte del ricamo: «Non c'era in tutta Livorno / un'altra di lei più brava / in bianco, o in orlo a giorno», *La gente se l'additava*), ed è l'atto della scrittura.

Già da tempo consapevole, fin da alcuni scritti di riflessione teorica sul linguaggio e sulla poesia pubblicati in riviste tra il 1946-1948³¹, della irrimediabile separazione tra l'universo delle cose e l'universo della parola, secondo un'intuizione che diventerà patrimonio di plurime e insistenti riflessioni poetiche nell'ultima fase della sua attività, Caproni supplisce alla consapevolezza del reale che nega che Anna Picchi sia «ancor viva tra i vivi» con la ricostruzione per via di poesia (per via di parole) della storia di Annina, in un tentativo strenuo e straordinariamente riuscito di limare al massimo lo spessore posto dalla parola come diaframma col vissuto³². Ne sortisce l'eccezionale qualità di una poesia che, senza rinunciare al patetico, all'affettività, alla memoria sentimentale, ne rintuzza gli effetti di facile elegia e recalcitra gli esiti di abbandonata effusività mediante i contrappunti di leggerezza e riflessività e mediante i chiaroscuri di luminosità e ombra. Ma poiché la storia di Annina è storia poetica che trattiene il calore e il pathos del vissuto di Anna Picchi, senza però essere rispecchiamento di tale vissuto, Caproni, delegando all'«anima» l'ufficio della scrittura, sulla scrittura interviene in modo esplicito, intersecando lo scorrimento delle vicende di Annina con quattro inserimenti (quattro testi) di natura metapoetica, nei quali l'argomento è, per l'appunto, la legittimazione delle opzioni linguistiche, stilistiche, metriche, al fine di spiegare e ad un tempo distanziare la complicità patetica dalla quale il lettore viene attirato. Nel governo dello stile risiedono da una parte il controllo critico delle spinte emotive e dall'altra le garanzie non della «verità», ma della «autenticità» dell'esperienza che viene comunicata. Le poesie metapoetiche sono *Battendo a macchina*, *Per lei*, *Piuma* e *Iscrizione*:

³¹ Si vedano almeno quelli ripubblicati nel volume G. Caproni, *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 15-27. Su questi interventi caproniani cfr. E. Testa, «Per interposta persona». Una nota sulla poetica di Caproni, in «Resine», N.S., 47, 1991 (*Omaggio a Giorgio Caproni*, 1), pp. 71-78.

³² Di «una identificazione donna-poesia giocata sull'aderenza letterale della parola alla cosa» parla G. Spampinato, *Xenia per sconosciuta. Lettura de Il seme del piangere di Giorgio Caproni*, in «Studi novecenteschi», XIX, 43-44, giugno-dicembre 1992, p. 251.

quattro poesie sulle venti dei *Versi livornesi*, nella prima edizione de *Il seme del piangere* del 1959, destinate a diventare ventidue, con l'inserimento di *Sulla strada di Lucca* e di *Urlo*, a partire dall'edizione della antologia *Poesie* curata dall'autore stesso e pubblicata da Garzanti nel 1976, dove *Sulla strada di Lucca* si colloca tra *Quando passava* e *La gente se l'additava* e *Urlo* si inserisce tra *Scandalo* e *Ad portam inferi*, mentre nella medesima autoantologia caproniana non compaiono *Barbaglio* e *Piuma*. Rifacendoci alla prima edizione de *Il seme del piangere*, notiamo che le quattro poesie metapoetiche, posizionate con una certa attenzione strategica in sede di numero 4, 10, 17 e 20 (vale a dire quarta poesia e quart'ultima; poesia che occupa la postazione a metà del numero globale e poesia che chiude la silloge: né le proporzioni della distribuzione strutturale mutano con l'inserimento delle due poesie aggiunte) non sono semplice corredo assistenziale di autocommento formale, ma sono indispensabili alla strutturazione e compaginazione del libro perché, collegate all'imperativo «scrivi» di *Preghiera*, di quella scrittura indicano le ragioni e le scelte adottate, improntate a un criterio di finezza, limpidezza, popolarità, leggerezza, inteso a meglio accompagnare la spontaneità, la naturalezza, la creaturalità della figura rappresentata e i moti affettivi, le sollecitazioni simpatetiche, gli strappi emotivi da essa suscitati, nella consapevolezza che, per quanto la rarefazione e la semplicità espressive assottiglino lo spessore che separa Anna Picchi da Annina, quest'ultima appartiene all'universo parallelo che è quello delle parole e della poesia.

Ma proprio perché la storia di Annina si costruisce sulle parole che, in versi, la raccontano (i *Versi livornesi*, appunto), tale storia usufruisce e ad un tempo sconta i vantaggi e gli svantaggi della parola: fra i quali c'è anche la reticenza, il silenzio. I *Versi livornesi*, che con *Preghiera* si aprono, si chiudono, prima ancora della definitiva sanzione della necessità metrica e soprattutto rimica che li governa (*Iscrizione*: «Per lei torni in onore / la rima in cuore e amore»), con una *Ultima preghiera*, indicativa di una calibratura strutturale che si sorregge sulla simmetria del titolo e sulla simmetria della situazione in rapporto al testo di apertura³³. Anche in *Ultima preghiera*, destinata

³³ Cfr. S. Bozzola, *Narratività e intertesto nella poesia di Caproni*, in «Studi novecenteschi», XX, 45-46, giugno-dicembre 1993, p. 121: «Alla voce del narratore è affidato il compito di aprire e chiudere il romanzo, rivolgendosi [...] all'“anima” in *Preghiera* e *Ultima preghiera* [...], che sono l'uno la prosecuzione dell'altro (a partire, ovviamente, dal titolo)».

pure essa, al pari di *Preghiera*, ad essere preghiera senza gratificazione di esaudimento o di miracolo³⁴, il poeta si rivolge alla propria «anima» e si prova ad aiutarla, a renderla più spedita, più veloce, più disponibile ad attraversare in fretta l'intera città prestandole la bicicletta, quasi rubandola ad Annina che con la bicicletta aveva suscitato scandalo per le strade di Livorno. L'«anima» è sollecitata, riempita di raccomandazioni, fornita di indicazioni e di ragguagli, di puntuali dettagli che disegnano l'identikit perfetto, riconoscibilissimo di Annina. E infine ecco che il poeta, che con l'«anima» viene a identificarsi nel momento in cui all'«anima» è trasferito, corporalmente, l'uso della sigaretta («[...] E, circospetta, / buttata la sigaretta, / accostati a lei soltanto, / anima [...]»), d'improvviso scopertosi cresciuto, maturo, addirittura «vecchio» («Anche se io, così vecchio, / non potrò darti mano»), sembra come separarsi dall'«anima» e trovare compagnia in un'altra figura di attrazione, il «rimorso», per dire qualcosa che non viene enunciato, ma solo adombrato come qualcosa di indicibile, se l'interlocutrice, Annina, è costretta ad arrossire: «tu mormorale all'orecchio / (più lieve del mio sospiro, / messo un braccio in giro / alla vita) in un soffio / ciò ch'io e il mio rimorso, / pur parlissimo piano, / non le potremmo mai dire / senza vederla arrossire». La bicicletta, che sembra come essere passata dalla scandalosa ciclista Annina all'anima del poeta, arriva all'orlo di un precipizio. La limpidezza del procedimento narrativo, limpidezza che appartiene tanto alle situazioni di letizia ed esuberanza vitale quanto a quelle di prefigurazione di minaccia e persino a quelle di slittamento nella malinconia e nella pena, ora si ingorga nel torbido di una materia tenebrosa e rovente, entro la quale si intuisce il convergere e l'avvitarsi di pulsioni di desiderio e di barriere psichiche non aggirabili né scavalcabili. Resta solo la nudità di una parola, «rimorso», che ribalta e condensa in concettuale quanto altrove è declinato in moduli di sensibilità o addirittura di sensualità e che, con la sua astrattezza, risulta ancora più opaca e intransitiva di ogni altra parola. Ha scritto Vittorio Coletti: «Il sogno, il desiderio sono sempre il racconto di un sogno e di un desiderio, in cui il linguaggio ha almeno due significati: quello convenzionale delle parole pubbliche usate da chi parla e quello tutto diverso assegnato alle stesse dall'inconscio che vi si rivela/

³⁴ Su preghiera-miracolo si vedano le brevi e persuasive notazioni di B. Frabotta, *Il seme del piangere di Giorgio Caproni*, in AA.VV., *Letteratura Italiana - Le opere*, vol. IV, *Il Novecento*, II, *La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 722-723.

nasconde dietro»³⁵. L'epilogo di *Ultima preghiera* sembra come raddoppiare lo scacco della parola, perché l'enunciazione del «rimorso» dice di un riscontro psichico senza svelarne il contenuto e, pur se il contenuto fosse identificato ed esibito, sarebbe impedito dalla parola stessa a comparire nella sua essenza e verità.

Giunge ad epilogo, con il vuoto di una parola non pronunciata, con l'«irrimediabile peso del non-detto»³⁶, con un silenzio assimilabile alla cancellazione verbale, quasi prossimo alla rasura della parola scritta che suggellerà, ne *Il muro della terra*, la poesia *L'Idalgo*, ove spicca lo spazio bianco della mancata conclusione della risposta del poeta al padre («Babbo, / tutti non facciamo altro / – tutti – che »), la storia del poeta e di Annina, nel momento dichiarativo del duplice, impossibile ruolo di lui: «suo figlio, il suo fidanzato». Dopo di che, a ulteriore, definitiva ripresa cavalcantiana, la destinazione metrica e formale del congedo si fa parola: «D'altro non ti richiedo. / Poi va' pure in congedo». Il «rimorso» del poeta, l'«arrossire» di Annina: sono, verisimilmente, la rivelazione di un rovello interno mai reso esplicito, che sembra avere radici lontane, qualora infine si recuperino le due prose intitolate *Ai genitori* che fanno da cerniera tra le nuove poesie di *Cronistoria* e una ristampa di *Finzioni* nella prima edizione di *Cronistoria*³⁷. E così, mentre la paginetta rivolta alla madre adombra la magmatica complessità di un tormento mai sciolto, trainato da «rimorsi» e «mille rimproveri», proprio alla maniera della Beatrice dantesca all'atto dell'incontro nel Paradiso Terrestre, dove Dante è inviato a porre «giù il seme del piangere» (così le prime righe della prosa caproniana: «Neppure queste parole, lo senti, sono per te. Da me non hai avuto nulla, sai che non avrai nulla dopo avermi dato tutto di te. E dunque perché ancora aspetto, perché col tuo amore mi carico di rimorsi? Alla tua saggezza non posso nascondere i miei errori, mi fulmina, con una sola parola di affetto, di mille rimproveri»)³⁸, in

³⁵ V. Coletti, *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, p. 19.

³⁶ E. Testa, *Personaggi caproniani*, in Id., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 103.

³⁷ Cfr. G. Caproni, *Quattordici poesie antiche e una prosa*. A cura e con una premessa di L. Tassoni, in «Paradigma», 7, 1986, pp.363-371.

³⁸ Scrive in proposito A. Dei, *Gli Inserti di Caproni*, in «Istmi», 11-12, 2002 (*La prosa nel corpo della poesia*), p. 61 (ora, con il titolo *Inserti: la prosa nella poesia*, nel volume di Ead., *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 112): «Il vetro che in *Ai genitori* di *Cronistoria*

contrapposizione le parole rivolte al padre si aprono nelle forme di un confronto che ha sullo sfondo proprio l'immagine della madre e il «rossore», stavolta, è di lui, del poeta, ma è un «rossore» negato, abolito, a testimonianza di una franchezza assolutamente impraticabile con la madre: «Con te posso intendermi senza rossore, la tua natura virile supera la pietà né pone condizioni»³⁹.

si interpone come schermo e separazione si trasformerà, come è noto, in cristallina nitidezza di immagini e di scrittura: Annina, attraversato quel vetro, tornerà miracolosamente viva e lieve nei *Versi livornesi* del *Seme del piangere*, che diventa così una sorta di risarcimento, di ricomposizione del ricordo, quasi una risposta alla paralisi che bloccava l'antica prosa».

³⁹ G. Caproni, *Cronistoria con una ristampa riordinata di Finzioni*, Firenze, Vallecchi, 1943, pp.73-74.

DOMENICO TANTERI

UN ROMANZO DI ANTICIPAZIONE DI FINE OTTOCENTO:
L'ANNO 3000 DI PAOLO MANTEGAZZA*

Osserviamo preliminarmente che all'interno di quell'ampio settore della narrativa che si può designare col nome complessivo di "narrativa di anticipazione" (in quanto prefigura scenari o situazioni appartenenti a un ipotetico mondo futuro) si possono distinguere due filoni (o, forse meglio, due componenti, che nel concreto delle singole opere spesso si combinano e mescolano tra loro con diversi dosaggi): uno di carattere essenzialmente utopico (in cui prevale un interesse per gli aspetti di ordine politico-sociale delle realtà rappresentate) e uno di carattere essenzialmente fantascientifico (in cui è viceversa preminente un interesse per gli elementi di tipo appunto tecnico-scientifico o pseudo-tale).

Lo stretto legame tra letteratura utopica e letteratura fantascientifica, del resto, è ampiamente riconosciuto dalla critica, anche se varia, secondo i diversi studiosi, la natura e l'intensità del rapporto, nonché lo stesso ordine "gerarchico" tra i due termini, talché si arriva a posizioni limite come quella espressa da Darko Suvin, secondo cui l'utopia altro non è che un sottogenere – precisamente il sottogenere sociopolitico – della *science fiction*¹.

In ogni caso, a ben guardare, il concetto (e, forse, l'espressione stessa) di "narrativa di anticipazione" implica – in qualche modo – un paradosso, costituisce in sé una specie di ossimoro, se si considera che la "narrazione" (e, quindi, la *narrativa*) si riferisce, per sua natura – diremmo – istituzionale, a qualcosa di già *accaduto* – agli *eventi*,

* Per un'analisi più approfondita dell'opera mantegazziana (secondo una prospettiva parzialmente diversa) mi permetto di rinviare al mio studio *L'utopia di Paolo Mantegazza*, compreso nel numero speciale della rivista «Le Forme e la Storia» (n. s., I, 2008, n. 1-2) intitolato *Forme e storie. Studi in ricordo di Gaetano Compagnino* (tomo II, pp. 1187-1229).

¹ Cfr., per es., D. Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza*, Bologna, Il Mulino, 1985 (ed. originale, 1979), p. 79.

per l'appunto – e quindi a qualcosa di trascorso, di preterito, di appartenente, insomma, al *passato*, mentre nel caso in esame si tratta di esporre vicende, circostanze, avvenimenti, che si fingono invece situati nel futuro.

Insomma, per rendere più evidente il paradosso, è come se al posto del classico “c’era una volta” (o, magari, di un ipotetico “*ci fu una volta*”, più consono, probabilmente, a una moderna narrativa di tipo latamente “realistico”), che normalmente dà il la – in forma più o meno esplicita – alla narrazione e ne costituisce la linea guida di fondo per quanto riguarda la collocazione temporale della vicenda, nel caso in questione, invece, il virtuale *incipit*, sottinteso ma determinante, che dà avvio alla narrazione e indica qual è il tempo in cui si situano le vicende rappresentate fosse qualcosa come un ideale “ci sarà una volta”.

Un “corollario” – o comunque, una conseguenza secondaria - di questo paradosso consiste nel fatto che, mentre nella narrativa “normale” il narratore si rivolge – esplicitamente o implicitamente – ma comunque *naturaliter*, a destinatari a lui contemporanei o a suoi posteri, nella narrativa di anticipazione, invece – e specie in quella di ispirazione socio-politica –, il *narratore* si rivolge sostanzialmente, in primo luogo, a destinatari appartenenti a un tempo antecedente – e spesso di molto – rispetto a lui e rispetto al tempo in cui si finge che l’oggetto della rappresentazione e la narrazione stessa siano collocati (anche se, ovviamente, non rispetto all’autore in quanto persona concreta e storicamente determinata). Non è difficile, del resto, capire le ragioni di tale ulteriore paradosso: questo tipo di narrativa ha, infatti, una rilevante valenza “didascalica” e “parenetica” – politica, appunto, in senso lato – e *deve*, pertanto, *parlare* proprio ai contemporanei, quelli *reali* (seppur attraverso la rappresentazione di vicende future), per convincerli, sensibilizzarli, esortarli, metterli in guardia ed eventualmente “mobilitarli”.

Ciò comporta, sia sotto il profilo della logica sia sotto quello stilistico-formale, il rischio di qualche discrasia e, in particolare, di qualche cortocircuito tra il “presente” fittizio della narrazione (futuro, in realtà, rispetto a chi scrive e – almeno in prima istanza – a chi legge) e il presente reale dello scrittore e dei suoi effettivi, immediati, destinatari.

A volte tale rischio viene schivato con abilità ed eleganza: lo scrittore sta attento ad evitare stonature, incongruenze e più o meno stridenti dissonanze temporali. Ma non sempre ciò avviene, non tutti gli scrittori hanno questa capacità. Qualcuno perde talvolta il controllo

della situazione e provoca quei fastidiosi cortocircuiti di cui si diceva. È questo il caso, almeno qualche volta – come vedremo più avanti –, di Paolo Mantegazza nel testo che è qui oggetto della nostra specifica attenzione, cioè il romanzo *L'anno 3000* (del 1897)².

A proposito del quale, osserviamo innanzi tutto che si tratta di un'opera che si può anche classificare come "ucronia", utilizzando un termine coniato, a quanto pare (evidentemente sul modello del ben più fortunato archetipo moreano, "Utopia"), dallo scrittore e filosofo francese Charles-Bernard Renouvier, che nel 1876 aveva pubblicato un libro intitolato appunto *Uchronie (l'utopie dans l'histoire), esquisse historique apochryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*, e ripreso poi da Raymond Trousson (uno dei maggiori studiosi della letteratura utopica) per designare un'utopia localizzata in un altrove temporale (situato generalmente nel futuro) anziché spaziale³.

Va per altro precisato che, così come all'interno del genere utopico nel suo complesso occorre distinguere tra utopia positiva (o eutopia) e utopia negativa (o distopia), anche nell'ambito dell'ucronia – anzi, soprattutto nell'ambito dell'ucronia –, che di quel più ampio genere fa parte (almeno secondo l'accezione "troussoniana"), si impone poi la distinzione tra varietà positiva e varietà negativa.

È particolarmente opportuno ricordare ciò perché uno dei principali problemi dibattuti dalla critica in tempi recenti intorno all'opera in esame attiene proprio alla "classificazione" del romanzo mantegazziano, alla sua collocazione all'interno del genere utopico, o, più precisamente, alla sua posizione sull'asse "cartesiano" che va dall'estremo dell'utopia positiva a quello della distopia (e quindi, in ultima analisi, alla definizione della sua vera natura).

Non che il libro di Mantegazza, in sé considerato, presenti, a dire il vero, particolari motivi di incertezza o di dubbio al riguardo: l'impianto e l'intonazione generale sono quelli propri dell'utopia classica, positiva (dell'*eutopia*, se vogliamo usare il termine tecnico preciso), cioè della rappresentazione di una società immaginaria che

² P. Mantegazza, *L'anno 3000. Sogno*, Milano, Treves, 1897. Ne esiste un'edizione recente, *L'anno 3000. Sogno di Paolo Mantegazza*, a cura di D. Bigalli, Milano, Lupetti – Editori di Comunicazione, 2007, a cui si riferiscono i numeri di pagina che riporteremo di volta in volta, entro parentesi, dopo le citazioni dal testo in esame.

³ Cfr. R. Trousson, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975, pp. 174-179.

si contrappone – in modo più o meno esplicito – a quella reale del tempo, proponendosi come alternativa positiva o comunque “migliore” e preferibile ad essa. Del resto, le intenzioni dell'autore in proposito sono inequivocabili: per esempio, in una lettera all'amico Giovanni Omboni dell'agosto 1892 (di qualche anno, quindi, precedente alla pubblicazione del romanzo), scrive: «... mi diverto nelle poche ore di loisir che mi restano a pensare e ripensare un mio libro futuro Il mondo umano nell'anno 3000. Se riesco a farlo vedrai che lascio indietro di dieci secoli il Bellamy e il mio mondo sarà molto più bello del suo»⁴.

Si dà il caso, però, che taluni autorevoli studiosi, come il già ricordato Trousson o Maria Moneti, abbiano sbrigativamente collocato *L'anno 3000* – sia pur nell'ambito di un discorso più generale, non specificamente incentrato sul romanzo mantegazziano – tra le utopie negative⁵; e che anche Hinrich Hudde, autore dello studio più serio e approfondito finora apparso sull'opera utopica dello scrittore lombardo⁶, pur all'interno di una analisi molto acuta e complessivamente equilibrata, dia un particolare rilievo a una nutrita serie di aspetti ed elementi a suo giudizio “antiutopici” che controbilanciano quelli “eutopici” e che collocano *L'anno 3000* in una posizione intermedia tra utopia (positiva) appunto e “antiutopia”.

È appunto questa tendenza che si è venuta delineando e affermando nella critica più recente, a porre il problema della “classificazione” del romanzo mantegazziano, o comunque a sollecitare qualche riflessione e qualche puntualizzazione in proposito.

⁴ Traggo l'indicazione dalla bella tesi di laurea della mia allieva Elena Catia Villaggio su *Paolo Mantegazza: scienza e letteratura nei romanzi di un antropologo di fine Ottocento*, discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania nell'a. a. 1997-98. La lettera fa parte di un carteggio inedito custodito presso il Museo di Antropologia ed Etnologia di Firenze. – L'accostamento al romanzo utopico – *Looking Backward 2000-1887* – dello scrittore americano sarebbe stato riproposto alcuni anni dopo, sia pur in una chiave critica acutamente negativa, da G. A. Borgeese, il quale avrebbe affermato fra l'altro: «... lette le profezie di Bellamy, egli [cioè Mantegazza] rincarò ancora la dose ed escogitò un avvenire color di cane che fugge, nel quale il genere umano, interamente redento dall'igiene, restaurerà il Paradiso Terrestre...» (*Un necrologio*, in *La Vita e il Libro. Seconda Serie*, Torino, F.lli Bocca, 1911, p. 343).

⁵ Cfr., risp., R. Trousson, *op. cit.*, p. 220 e M. Monetti, *Utopia*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 133.

⁶ H. Hudde, *Zwischen Utopie und Antiutopie: Mantegazzas “L'Anno 3000”*, in «Archiv für der neueren Sprachen und Literaturen», Band 212 (1975), pp. 77-94.

Ma vediamo, per prima cosa, quali sono i principali aspetti della immaginaria società prefigurata da Mantegazza nell'*Anno 3000* che vengono additati dagli studiosi (e in particolare da Hudde) come tratti distopici caratterizzanti.

Il più macroscopico e indubbiamente scioccante è quello costituito dalla pratica dell'infanticidio "di Stato" a fini eugenetici, pratica rappresentata, per di più, in termini e con modalità "oggettivamente" raccapriccianti (ma "oggettivamente" lo scriviamo tra virgolette, perché c'è pur sempre una relatività anche nell'oggettività, specie in ambito utopico): ogni neonato viene sottoposto a una accurata visita medica da parte degli Igei e degli Psicoigei, che devono valutarne l'"attitudine alla vita" (cioè lo stato di salute e la costituzione fisica), nonché – lombrosianamente – l'eventuale predisposizione alla devianza e al delitto; i piccoli che non risultano idonei vengono – col consenso della madre, che per altro viene difficilmente negato – eliminati, con una procedura che, a detta dei medici, non provoca sofferenza («Il vostro bambino non ha la coscienza di esistere e la sua soppressione non è né dolorosa né lunga. Un minuto lo ridurrà in fumo e in un pizzico di cenere...», assicura un igeo alla madre di un bambino risultato «inabile alla vita» [p. 98]), ma che indubbiamente suscita il nostro orrore (come del resto anche quello della compagna del protagonista): «... un inserviente prese il bambino, aprì un usciuolo nero, posto nella parete della sala e ve lo mise, chiudendo la porticina. Fece scattare una molla, si udì un gemito accompagnato da un piccolo scopio. Il bambino innondato da una vampa di aria calda a 2000 gradi era scomparso e di lui non rimaneva che un pizzico di ceneri» (p. 97).

Altro aspetto potenzialmente "distopico" del futuro immaginato da Mantegazza è dato dalla possibilità di un controllo generalizzato e onnipervasivo della popolazione, resa concreta proprio, in particolare, dall'invenzione realizzata dal protagonista – lo «psicoscopio» –, che permette di penetrare nell'intimo della mente e dell'animo delle persone mettendone a nudo i pensieri e i sentimenti più segreti e reconditi.

Ancora un elemento di "criticità" si può ravvisare (e viene da Hudde indicato) nell'eccessivo rigore della giustizia nei confronti di chi si rende responsabile di una violazione anche minima delle norme che regolano e garantiscono il mantenimento dell'ordine costituito: al riguardo si può citare l'esempio di un ragazzino – un «monello», lo definisce il narratore –, che, avendo rubato (per placare la sete) un'arancia, viene immediatamente circondato da una piccola folla che grida ossessivamente «Giustizia, giustizia, giustizia!» e, «ghermito da un

signore» che svolge, come «ogni cittadino onesto», le funzioni di «carabiniere, poliziotto e per di più anche giudice», dopo un «giudizio sommario» emesso da un «tribunale» costituito su due piedi («in pochi minuti») da sette cittadini lì presenti per caso, viene inesorabilmente condotto nella «Casa di giustizia» (pp. 52-54).

Certo si tratta di aspetti che, se considerati in astratto, o comunque da un punto di vista esterno ed estraneo alla logica che informa e regola la costruzione utopica dello scrittore, possono anche apparire appunto distopici, esecrabili e tali da connotare in senso marcatamente negativo quella immaginaria società. Va però rilevato e fortemente sottolineato che un siffatto modo di considerare, astratto ed estraneo alla logica interna del sistema, è sostanzialmente errato e fuorviante.

Ciascuno degli aspetti messi dai critici «sotto accusa» appartiene, in realtà, pienamente alla tradizione utopica: alla tradizione – intendiamo dire – dell'utopia positiva. Ciò vale per l'inflessibile severità e la «coralità» nell'esercizio della giustizia, che, in quanto finalizzata alla preservazione dell'ordinata e regolata convivenza civile, costituisce di per sé un elemento essenziale e quasi connaturato a pressoché tutte le società utopiche e che ha comunque dei precedenti specifici (a volte presentati anche in forme più crude) in utopie universalmente riconosciute come positive, quali *La città del Sole* di Tommaso Campanella o *L'an 2440* di Louis-Sébastien Mercier; e vale, forse ancor di più, per la potenziale minaccia alla privacy e alla riservatezza – e quindi per l'implicito rischio di un controllo anche politico – dei singoli individui e della collettività in genere insiti nell'invenzione di Paolo. Che si tratti anche in questo caso – nelle intenzioni dell'autore – di un elemento del tutto coerente e funzionale alle finalità *eutopiche* della società da lui immaginata, alla cui piena e compiuta attuazione, anzi, contribuisce in maniera determinante, appare infatti evidente dalle motivazioni con cui viene spiegata (senza ombra di ironia) l'attribuzione del prestigioso premio conferito al protagonista per tale sua invenzione: «... il psicoscopio ci promette un'era nuova di moralità e di sincerità fra gli uomini. Quando noi tutti sapremo, che chiunque può leggere nel nostro cervello, faremo sì che pensieri e opere non si contraddicano, e noi saremo buoni nel pensiero, come cerchiamo di esserlo nelle opere [...]. Il psicoscopio ci promette di realizzare questo sogno di tutti i secoli, quello cioè che il progresso morale sia parallelo a quello intellettuale...» (pp. 144-145). Del resto, non è difficile accorgersi che siamo qui in presenza di una variazione sul tema della *trasparenza* e della totale visibilità, che costituisce a sua volta un elemento ricorrente nell'utopia, sia positiva che negativa

(a partire già da Moro e Campanella)⁷, e che riceve il suo “segno”, positivo o negativo, appunto dal contesto e dal senso complessivo che l'autore conferisce alla sua società immaginaria, senso complessivo che, nel caso di Mantegazza, è, per l'appunto, chiaramente positivo.

Quanto poi a quello che sicuramente – dal nostro punto di vista e per la nostra sensibilità – appare il tratto più inaccettabile e sconvolgente del futuro immaginato da Mantegazza – l'infanticidio a fini eugenetici –, si tratta anche in questo caso di un elemento che ha alle sue spalle, in ambito utopico, una lunga tradizione, a partire da Platone, e che si presenta spesso in forme ben più crude di quanto non avvenga nell'*Anno 3000*. Del resto, che Mantegazza fosse effettivamente e profondamente convinto, anche come medico e igienista, dell'importanza – e quindi del valore *positivo* – di un'“eugenetica preventiva” ai fini del miglioramento delle condizioni di salute e di vita della collettività e dell'eliminazione di tanti dolori e sofferenze per i singoli è testimoniato anche da diversi altri suoi scritti, sia di carattere scientifico e divulgativo sia di carattere narrativo. Per esempio, già nel suo primo e più noto romanzo (del 1868), *Un giorno a Madera* (sottotitolato *Una pagina di igiene dell'amore*), la cui tesi di fondo è che bisogna astenersi dal procreare quando si è affetti da gravi malattie ereditarie (in particolare la tisi), si leggono massime e “pre-cetti” come i seguenti (che si possono considerare come il presupposto “reale” del procedimento poi “messo in atto” nell'invenzione utopica): «Nessuno ha il diritto di dar la vita ad altri, quando la ragione, l'esperienza, il consenso universale gridano ad alta voce che questa vita sarà breve, malaticcia, infelice»; «Generare figliuoli malati è fare un grandissimo male, uno dei maggiori forse, e alle creature che più caldamente amiamo, alla carne della nostra carne, al sangue del nostro sangue»; «Essere malati e voler avere figliuoli è egoismo brutale, è delitto; è seminare rimorsi per tutta la vita»⁸; e in una lezione universitaria sul *Progresso* (del 1871) si trova questa eloquente raccomandazione: «Riunire i migliori perché trasmettano la vita, consigliare ai peggiori di non generare il dolore, le malattie, la miseria»⁹.

Il fatto è, in realtà, che la “positività” o la “negatività” di una società immaginaria (e quindi anche dei suoi singoli tratti costitutivi)

⁷ Si può vedere, al riguardo, il nostro volume *Costretti ad essere felici. Studi sulla letteratura utopica*, Catania, C.U.E.C.M., 2001, alle pp. 15-21.

⁸ Citiamo dalla sesta ediz., Milano, Brigola, 1879, risp. pp. 75, 76, 77.

⁹ Cfr. G. Landucci, *Darwinismo a Firenze. Tra scienza e ideologia (1860-1900)*, Firenze, Olschki, 1972, p. 153.

non può esser considerata come un dato oggettivo e assoluto, ma è piuttosto un elemento *relativo* al sistema assiologico di riferimento dell'autore (e dei lettori; almeno, di quelli «virtuali», nel senso dato al termine da Gerald Prince¹⁰): per cui, sarà “negativa” una società fondata su principi che contrastano con il sistema di valori dell'autore, esplicitamente dichiarati o desumibili dal testo stesso, o anche da elementi extratestuali attinenti alla fisionomia etico-ideologica o al contesto storico-culturale dell'autore medesimo; “positiva”, viceversa, una società che concorda con tali valori realizzandoli in maniera ottimale; e va quindi ribadito, in definitiva, che l'elemento determinante, la “condizione necessaria e sufficiente” perché la rappresentazione letteraria di una società immaginaria possa esser qualificata come distopia (o antiutopia), è che sia negli intendimenti, appunto, dell'autore conferirle tale valenza o connotazione negativa.

Per quanto “chiaroscurata”, dunque, e per quanto non priva di aspetti che alla nostra sensibilità non possono non apparire terribilmente “distopici”, quella dell'*Anno 3000* è indiscutibilmente un'utopia positiva.

Tutto ciò precisato, possiamo, a questo punto, prendere in esame un po' più da vicino (anche se per grandi linee) il testo in questione.

Il filo conduttore della narrazione è costituito dal viaggio che il protagonista e la moglie, Paolo e Maria (omonimi e per molti versi *alter ego*, rispettivamente, dell'autore e della di lui consorte), uniti, fin allora, dal solo vincolo del «matrimonio d'amore», compiono da Roma (capitale degli Stati Uniti d'Europa) ad Andropoli, capitale degli Stati Uniti Planetarii, per celebrare il «matrimonio fecondo» (p. 8), che consentirà loro di procreare (previo giudizio positivo del «Senato biologico», il quale deve stabilire appunto «se abbiano o no il diritto di trasmettere la vita ad altri uomini» [*ibidem*]), ed è chiaramente riservato a un numero limitato di coppie. In realtà però (ma questo si scoprirà solo alla fine) il viaggio ha anche un altro scopo, che il protagonista tiene nascosto fino all'ultimo alla moglie (e per conseguenza anche ai lettori): ritirare il prestigioso premio che Paolo ha conquistato grazie a una straordinaria invenzione, lo “psicoscopio”.

Si possono distinguere nel libro due parti, abbastanza diverse sia per i contenuti che – almeno fino a un certo punto – per l'intonazione. La prima parte (che per certi versi sembra quasi riallacciarsi all'antica

¹⁰ Cfr. G. Prince, *Introduction à l'étude du narrataire*, in “Poétique”, 1973, n. 14, in part. p. 180.

tradizione dell'*imaginary voyage*) è dedicata alla narrazione del viaggio vero e proprio che i due protagonisti compiono, a bordo di una macchina volante detta "aerotaco" (prima di una nutrita serie di avveniristiche "invenzioni" di cui Mantegazza spesso descrive struttura e funzionamento), per raggiungere la metropoli (che si trova ai piedi dell'Himalaia) e alla descrizione delle tappe principali, delle esperienze più significative e, soprattutto, degli ordinamenti che regolano la vita delle comunità e delle società via via incontrate.

Particolarmente interessante, in questa sezione, è il capitolo (il secondo del volume) dedicato all'*Isola degli esperimenti* (come viene comunemente chiamata nell'anno 3000 l'isola di «Ceilan»), dove «come in un museo¹¹ si conservano tutte le forme dei governi passati» (p. 17) e dove quindi, come in una sorta di laboratorio, si possono studiare e anche, appunto, "sperimentare *in vivo*" i più svariati sistemi e tipi di ordinamento politico, accomunati solo dalla assurdità e paradossalità dei loro assetti costituzionali. Veniamo così a conoscere, in rapida successione, diverse e più o meno strampalate forme di stato e di governo, tratteggiate da Mantegazza con un piglio satirico quasi "swiftiano" che conferisce a queste pagine un carattere (in questo caso sì) spiccatamente "antiutopico" (nel senso che Lyman Tower Sargent e Annegret Wiemer attribuiscono al termine "antiutopia", cioè di contrapposizione critica e/o polemica all'utopia e al pensiero utopico)¹².

Già in questa prima parte del viaggio, a ogni modo, si delineano, in "negativo", gli ideali, i principi informatori e gli orientamenti ideologici di fondo che saranno poi alla base dell'immaginaria società del futuro prefigurata da Mantegazza nel suo romanzo. L'elemento dominante e caratterizzante è quello di un liberalismo in politica e di un liberismo in campo economico-sociale spinti all'estremo e affiancati, sul piano "filosofico", da una marcata tendenza all'individualismo: tutte espressioni coerenti, comunque, di una visione e di una *Weltanschauung* fondamentalmente e profondamente borghesi, che si manifestano in tante diverse occasioni e nei modi più svariati, dalla

¹¹ Si sente qui il Mantegazza *museologo* – fondatore, fra l'altro, del Museo di Antropologia di Firenze –, che darà la miglior prova di sé – all'interno del romanzo – nella descrizione dettagliata e vivida del museo di Andropoli.

¹² Cfr. L. T. Sargent, *Utopia: The Problem of Definition*, in «Extrapolation», May 1975, p. 138 e A. Wiemer, *Utopia and Science Fiction: A Contribution to their Generic Description*, in «Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée», March-June 1992, p. 176.

meraviglia leggermente sconcertata per il fatto che presso le famiglie che abitano nel paese di Eguaglianza non vi sia «nessun cameriere, nessuna serva» (p. 22) all'apologia delle «sante e poderose lotte del primato» (cioè della darwiniana *struggle for life* estesa alle moderne società capitalistiche [p. 28]), la cui assenza costituisce il maggior motivo di critica all'ordinamento socialista di Turazia.

Lasciata l'Isola degli esperimenti e ripreso il loro viaggio verso la capitale degli Stati Uniti Planetarii, Paolo e Maria fanno un'altra sosta (oggetto del terzo capitolo), per visitare l'isola di Dinamo («l'antica Andaman» [p. 32]); ma qui siamo ormai pienamente rientrati (come del resto il toponimo stesso lascia già intuire) nella dimensione della civiltà "moderna" dell'anno 3000. Anzi siamo, in un certo senso, in uno dei suoi maggiori centri vitali, giacché l'isola in questione costituisce «uno dei quattro grandi accumulatori di energie cosmiche, chiamati Dinami», appunto, «dove si raccoglievano le energie planetarie e venivano poi distribuite per mezzo di fili in tutte le regioni del globo» (pp. 32-33). Gran parte del capitolo è dedicata alla visita del Museo storico della meccanica, con la guida di un esperto e «amabilissimo» (p. 33) ingegnere (la prima delle numerose guide che illustreranno ai due viaggiatori – e così facendo descriveranno ai lettori – i vari aspetti della realtà politica, sociale, economica ecc. dell'anno 3000), e, successivamente, dell'«ufficio di distribuzione delle forze» (p. 39). La visita offre a Mantegazza lo spunto per una fervida celebrazione delle conquiste realizzate dall'umanità grazie al processo iniziato con la grandiosa rivoluzione tecnologica e industriale dell'800, frutto a sua volta dell'applicazione delle scoperte scientifiche («il gran salto che fece la meccanica nel secolo XIX, adoperando il vapore e l'elettricità...» [p. 34])¹³. In tale contesto, l'autore si sbizzarrisce a immaginare (e descrivere) nuove invenzioni¹⁴, rivelando talvolta una sorprendente

¹³ L'elemento scientifico e tecnologico (in senso spesso quasi "specialistico") è vistosamente presente – sia pur, com'è ovvio, a intermittenza – lungo tutto il corso della narrazione, fin dalle pagine d'apertura, dove Mantegazza, nella descrizione dell'*aerotaco*, dei principi e modalità del suo funzionamento e delle sue dotazioni (per esempio, di tipo alimentare), fa sfoggio di tutta la sua competenza professionale di uomo – appunto – di scienza.

¹⁴ Si parla, per esempio, di cibi sintetici, di navi a propulsione elettrica, alimentata a sua volta dall'idrogeno estratto dall'acqua del mare, di una sorta di telescrivente con "display", di una tecnica costruttiva che consente di edificare anche «in un solo giorno», con una lega metallica speciale, case resistenti e confortevoli; per non dire dei ritrovati in campo medico. A volte lo scrittore si diffonde in descrizioni lunghe

capacità di previsione quasi profetica (anche se, come spesso avviene agli scrittori di "anticipazione", peccando non di rado per "difetto di ottimismo", proiettando cioè la realizzazione delle sue previsioni in un futuro molto più lontano di quello in cui effettivamente troveranno attuazione e mantenendosi per giunta molto "al di sotto" delle reali possibilità e dei risultati già ai nostri giorni raggiunti¹⁵): si pensi, per esempio (in "positivo"), alla predizione della "miniaturizzazione" e della creazione di materiali sintetici destinati a (o comunque capaci di) sostituire i metalli o alla intuizione della possibilità di «produrre artificialmente anche il pensiero» (p. 38); ma in questo campo l'invenzione più definita nei particolari è quella, decisamente "fantascientifica", attribuita allo scienziato inglese del 27° secolo Macstrong, il quale, partendo dallo studio delle lucciole, arriverà a riprodurre «artificialmente, colla sintesi organica» (*ibidem*), il protoplasma animale che chiamerà *pandinamo*, «perché con facili maneggi si può da quella sostanza onnipotente far sprigionare la luce, il calore, l'elettricità, il movimento, il magnetismo» (*ibidem*). Ma si pensi poi anche, in ambito diverso, alla lucida preconizzazione della crescente «rapidità delle comunicazioni» (p. 35) e della loro importanza, anche ai fini (come *utopisticamente*, appunto, immagina Mantegazza) del definitivo superamento delle inimicizie tra le nazioni e dell'«antica e scellerata epoca delle guerre fra popolo e popolo» (*ibidem*), nonché della creazione di «una nuova morale; sana e sincera» (*ibidem*).

e particolareggiate, come quella dell'*aerotaco*, che occupa tutta la prima pagina (e parte della seconda) del romanzo, o quella del *pantomasso* (una macchina massaggiatrice), che si distende per altre due buone pagine (le pp. 75-76), con un taglio, quasi, da relazione per un ufficio brevetti. Del resto, l'inclinazione per le invenzioni è un dato ben noto della biografia di Mantegazza, che trova riscontro anche in diversi personaggi e vicende della sua narrativa con risvolti autobiografici. Anche sul piano più specificamente linguistico l'autore dimostra una notevole inventiva, coniando neologismi quali (oltre a quelli appena citati) *idrotaco*, *algofobo*, *estesimetro*, *psicoscopio*, ecc.

¹⁵ Basti pensare che la velocità massima che può raggiungere l'*aerotaco* è di 150 km/h e che la speranza di «poter vedere gli abitanti di Venere, di Marte, di Mercurio e degli altri pianeti più vicini alla terra» (p. 124) è affidata alla possibilità di costruire un telescopio sufficientemente potente, non parendo plausibile, evidentemente, a Mantegazza la realizzazione – nel 3000! – dei viaggi interplanetari. Del resto, in ambito sanitario, la tubercolosi non è stata ancora debellata; mentre la durata media della vita non supera i 60 anni (così a p. 12; altrove – p. 64 – si parla di 72 anni).

Nella seconda (e di gran lunga più ampia) parte del romanzo si sviluppa la descrizione sistematica e particolareggiata – secondo i canoni più classici del “genere” – della capitale degli Stati Uniti Planetarii, che rappresenta appunto l’utopia vera e propria. Ci vengono così illustrati, più o meno ordinatamente, tutti i diversi aspetti e caratteristiche della struttura urbanistica della città di Andropoli e dell’organizzazione politica, economica, sociale, giudiziaria, sanitaria, scolastica ecc. dello Stato (ormai di dimensione, appunto, planetaria, essendosi finalmente realizzata l’unità politica dell’umanità, con il conseguente superamento di ogni forma di conflittualità fra i popoli e l’affermazione della concordia e della pace universale), nonché della religione, delle costumanze funebri, della cultura, dell’arte, degli spettacoli e così via. Veniamo inoltre informati, qua e là, su altri elementi che caratterizzano la realtà di questa – così come di tante altre – società immaginaria; per esempio, la lingua («da più di cinque secoli non si parla nel mondo che la lingua cosmica» [p. 8]); o le opere pubbliche di carattere ciclopico, sia per dimensioni sia per grandiosità di concezione – anche questo un *topos* della tradizione utopica –, realizzate o semplicemente ipotizzate (si pensi solo al «nuovo mare venuto per opera gigantesca di uomini a prendere il posto di tutti i deserti africani» [p. 16], con i conseguenti mutamenti climatici indotti; o alle inquietanti potenzialità prospettate nel passo seguente: «Nell’anno 3000 gli uomini maneggiavano con tale artificio le forze della natura, che bastava dirigere una forte corrente di aria calda verso i poli per sciogliere gli immensi ghiacci, che un tempo occupavano gran parte della zona polare» [*ibidem*]).

Solo nell’ultimo capitolo – il tredicesimo – si riprende il filo e l’andamento “narrativo” del racconto con la rivelazione del motivo segreto del viaggio di Paolo e Maria (la premiazione di Paolo) e la conclusione “a sorpresa” della vicenda.

Comunque, i tratti salienti e gli elementi costitutivi di tale società immaginaria sono, nel loro complesso, quelli tipici dell’utopia in genere, anche se poi (come del resto è abbastanza ovvio) presentano pure delle caratteristiche e delle particolarità che sono peculiari di Mantegazza. Alcuni di tali elementi si possono considerare *eutopici* in sé, in assoluto (nel senso che oltre ad essere coerenti e funzionali a un ordinamento e ad un’organizzazione politico-sociale finalizzati alla realizzazione del “bene” comune e della felicità dei cittadini, appaiono pienamente congruenti con gli ideali e i principi etico-filosofici dei lettori a cui l’opera è destinata e, virtualmente, dei lettori di ogni tempo e di ogni luogo): tali sono, per esempio, la realizzazione del-

l'unità politica (oltreché, come si è visto, linguistica) dell'umanità, con il conseguente superamento di ogni forma di conflittualità fra i popoli e l'affermazione della concordia e della pace universale; l'abolizione delle barriere doganali e la liberalizzazione generalizzata degli scambi commerciali; l'eliminazione del danaro (almeno apparente, giacché è stato sostituito, come mezzo di pagamento, da cartoncini di diverso colore e valore, garantiti dalla firma degli *ottimati*, cioè «i cittadini più onesti, più ricchi e più stimati del paese» [p. 92]); il cospicuo miglioramento delle condizioni di salute della popolazione, con l'allungamento della durata media della vita, le migliorate possibilità di cura e di guarigione delle malattie e la tendenziale eliminazione del dolore fisico; il considerevole miglioramento, altresì, delle condizioni di lavoro, con la sostanziosa riduzione dell'orario lavorativo a un massimo di sei ore al giorno (come già nell'*Utopia* di Moro); un diffuso benessere legato anche a un sistema di *welfare* ben organizzato ed efficiente; una grande libertà religiosa; ecc. ecc.

Altri elementi, invece (come si è già rilevato), appaiono ai nostri occhi e alla nostra sensibilità più "ambigui" (o, per lo meno, ambivalenti); e in ogni caso, *eutopici* solo in senso relativo (in quanto, cioè, coerenti ai principi e funzionali ai fini – concepiti come *positivi* – che ispirano e informano la società immaginaria prospettata dall'autore, ma non pienamente concordanti con i nostri). Ma quello della *relatività dell'utopia* (o di alcuni suoi tratti o elementi), come abbiamo già ricordato, è un carattere ricorrente e in certo qual modo intrinseco e connaturato al genere.

Per quel che riguarda poi gli aspetti più propriamente letterari, stilistico-espressivi e formali in genere, non si può certo affermare che abbiamo qui a che fare con un'opera di particolare pregio. A prescindere da quelle che sono le caratteristiche specifiche proprie dell'utopia in quanto "genere" letterario, che, tendendo essenzialmente all'esposizione e all'argomentazione di idee, tesi, *contenuti* concettuali, rifugge da ricercatezze e orpelli retorici "fine a se stessi" e non "cura" insomma in modo particolare (salvo eccezioni, tra cui, innanzi tutto, l'*Utopia* eponima di Moro) l'aspetto estetico, non si può non rilevare che l'"arte" di Mantegazza appare complessivamente piuttosto grezza e talvolta persino trasandata.

Uno dei pochi spunti potenzialmente interessanti è dato da quella sorta di *mise en abîme* per cui all'interno del testo si finge che *L'anno 3000* sia il titolo di un libro che i nostri due protagonisti portano con sé per leggerlo durante il viaggio e che era stato «scritto da un medico», il quale «dieci secoli prima con bizzarra fantasia

aveva tentato di indovinare come sarebbe il mondo umano dieci secoli dopo» (p. 8): insomma, in un libro scritto, in realtà, da un medico alla fine del 19° secolo ma che si finge scritto in un futuro assai lontano di cui l'autore ritrae aspetti e caratteristiche, e che si intitola appunto *L'Anno 3000*, si parla (anche) di un libro con lo stesso titolo e con lo stesso "contenuto" narrativo, scritto da un medico nel 19° secolo (in cui, presumibilmente, si parla ancora – fra l'altro – di un libro con lo stesso titolo e con lo stesso "contenuto", ecc., ecc.). Ma si tratta di un gioco metanarrativo fine a se stesso, che nel seguito del romanzo non avrà, in sostanza, nessuno sviluppo né alcun tipo di ulteriore valorizzazione o sfruttamento letterario. A ogni modo, la sintetica descrizione del romanzo "scritto dieci secoli prima" si potrebbe considerare come un'arguta e autoironica definizione del libro reale; e la nota autoironica risuona ancora nelle parole che Paolo subito dopo rivolge alla sua compagna: «Nel nostro lungo viaggio ti farò passar la noia, traducendoti dall'italiano le strane fantasie di questo antichissimo scrittore. Son curioso davvero fin dove questo profeta abbia indovinato il futuro. Ne leggeremo certamente delle belle e ne rideremo di cuore» (*ibidem*).

C'è comunque nel romanzo (come avviene di frequente in questo tipo di "ucronie" e come, del resto, è abbastanza ovvio) un rapporto privilegiato tra il futuro prefigurato dalla narrazione e il presente reale dello scrittore. Sono piuttosto numerosi, per esempio, i riferimenti diretti ed espliciti a personalità – più o meno illustri e benemerite – del tempo in cui Mantegazza viveva e operava¹⁶. Si arriva, su questo terreno, all'estremo dell'autocelebrazione (in verità, di gusto assai discutibile): «Eppure un certo Mantegazza l'aveva fin dal secolo XIX additata [la «*pata*, che un argentino ha saputo strappare alle foreste vergini della sua patria e coltivare in Europa...»] come un frutto silvestre del tutto sconosciuto agli Europei» (p. 52).

Si collocano su questo piano anche i riferimenti di carattere po-

¹⁶ Si veda, per esempio, già all'inizio del libro, la menzione di «un antropologo di Parma, certo Regalia», operante appunto «sulla fine del secolo XIX» (pp. 9-10), o, più avanti, l'elogio di Ubaldo Peruzzi, «un cittadino di Firenze, che visse verso la fine del secolo XIX; che fu deputato, sindaco della sua città ed anche ministro [...], e fu arguto, attivo, pieno di attico sale e di buon senso», e nelle cui parole «*Volere è potere, ma a patto di sapere*», che nel 3000 si vedono «scolpite in caratteri d'oro sul Palazzo della Scuola» e che «possono servire di pietra fondamentale all'arte di esser felici e a tutta la pedagogia», «è riposta tutta la scienza della vita» (p. 78).

litico, come quello a Filippo Turati («un certo Turati, che visse in Italia verso la fine del secolo XIX e che fu uno dei più onesti e ragionevoli socialisti di quel tempo e che colla penna e colla parola preparò l'avvento della gran Repubblica socialista, che governò più tardi l'Europa» [p. 25]), quello a Bianchini e alla sua "classificazione" dei diversi tipi di socialismo e quello a De Amicis, per la cui collocazione Mantegazza aggiunge a quelle individuate da Bianchini (socialisti della scienza, della letteratura e della cattedra) una quarta categoria (secondo lui, «la più numerosa»): «quella dei *socialisti per pietà*», alla quale appunto «appartenne Edmondo De Amicis, un celebre scrittore italiano del secolo XIX» (p. 27; corsivo nel testo); e rientrano in quest'ambito, altresì, i riferimenti di ordine artistico-letterario, in cui si esprime chiaramente (con atteggiamenti e toni singolarmente consonanti, a volte, con quelli del coevo Max Nordau, autore del fortunato libro *Entartung* [*Degenerazione*], proprio in quegli anni tradotto in italiano) il gusto "tradizionalista" dell'autore e la sua aperta condanna (nonché il suo disgusto) per quelle che egli considera forme di decadenza e appunto di degenerazione nell'arte a lui contemporanea. Si veda, per esempio, per limitarci all'ambito letterario, questo giudizio:

... figurati che in quel periodo morboso dell'arte, anche i letterati si ammalarono dello stesso male, e scrissero in un gergo così barocco, così goffo e mostruoso, da far perdere ogni senso di estetica al popolo più estetico, che dopo il greco, ha abitato il nostro pianeta. Fu una vera epidemia di preraffaellismo, di superumano, che travolse anche ingegni altissimi e potenti, come fu quello d'un abruzzese, certo Gabriele d'Annunzio, che se fosse vissuto in altri tempi, avrebbe potuto e saputo essere uno dei più grandi maestri dell'arte.

E invece non fu che un grande nevrastenico della letteratura italiana (p. 128).

Si viene così a determinare, virtualmente, con questo insieme di riferimenti, come un secondo livello temporale (quello appunto del momento storico in cui Mantegazza visse e operò), sempre presente in sottofondo e spesso affiorante in superficie, con cui il piano temporale della finzione (quello del 3000) intrattiene un continuo rapporto dialettico, ora esplicito e diretto ora semplicemente sottinteso. Non sempre però lo scrittore appare in grado di controllare e "gestire" adeguatamente il rapporto tra tali due piani (né tanto meno di trarne e valorizzarne al meglio i possibili effetti narrativi), sicché si verificano a volte "interferenze" e "cortocircuiti" piuttosto fasti-

diosi, del tipo «Per un uomo del nostro tempo, che avesse visitato quella città...» (p. 44, quale tempo: quello del narratore-vaggiatore o quello dello scrittore?).

Più in generale, siamo in presenza di una scrittura complessivamente piuttosto piatta e fin troppo andante, di carattere puramente “referenziale”, priva di metafore e di traslati in genere, spesso anche di qualsiasi forma di elaborazione stilistico-retorica; anzi, talvolta, decisamente sciatta e sgraziata. A volte, fra l’altro, si avvertono dissonanze e vere e proprie stonature, per esempio nell’uso e nell’accordo dei tempi verbali: già all’inizio, al “classico” passato remoto narrativo dell’*incipit* («Paolo e Maria lasciarono Roma, capitale degli Stati Uniti d’Europa, montando nel più grande dei loro aerotachi, quello destinato ai lunghi viaggi» [p. 7]) segue subito il presente descrittivo e didascalico di una sorta di “scheda” su questo mezzo di trasporto (una descrizione rivolta, implicitamente ma evidentemente, a lettori non informati, cioè ai contemporanei dell’autore): «È una navicella mossa dall’elettricità. Due comode poltrone stanno nel mezzo», ecc., ecc. (*ibidem*); e poi, dopo una breve ripresa della narrazione e dei tempi ad essa pertinenti, ancora un presente, di tipo “informativo”: «Il viaggio, che stanno per intraprendere Paolo e Maria, è lunghissimo. Partiti da Roma vogliono recarsi ad Andropoli, capitale degli Stati Uniti Planetarii, dove vogliono celebrare il loro matrimonio fecondo [...]. Essi devono presentarsi al Senato biologico...» (p. 8); e così via. Anche su questo piano “grammaticale”, insomma, l’autore sembra non saper “gestire” adeguatamente il “gioco” delle distanze temporali, essenziale in simili forme di narrativa “al futuro” (cioè – ricordiamo – di narrazione di “eventi” che si immaginano accaduti in un tempo futuro – rispetto a chi scrive e ai lettori suoi contemporanei – e che pure devono essere *raccontati* appunto come *eventi*, cioè come fatti *passati*).

Contrastano poi singolarmente con la generale piattezza e con la complessiva “povertà” stilistico-espressiva (provocando, anche in questo caso, uno sgradevole effetto di dissonanza) certi improvvisi innalzamenti di tono che ogni tanto intervengono a cambiare bruscamente l’andamento e il “registro” del discorso: come quando, per esempio, l’autore si fa prendere la mano e parte per un volo lirico (o meglio, “pindarico”) senza relazioni col contesto, intonando un inno in lode della bellezza dei fiori (p. 51), seguito da un altrettanto retorico elogio della bontà dei frutti (pp. 51-52), che ha tutto l’aspetto di una pura e semplice esercitazione “accademica”.

Del resto, come abbiamo già chiarito (e come appare ormai del

tutto evidente), se il romanzo di Mantegazza merita di essere ancora ricordato non è certo per i suoi aspetti e le sue qualità specificamente letterarie, ma piuttosto per il posto significativo che esso sicuramente occupa (anche in una prospettiva sovranazionale), nel “canone” della letteratura utopica.

FRANCESCO TATEO

CONSIDERAZIONI
SULL'EREDITÀ DEL MEZZOGIORNO UMANISTICO

Chiedersi quale eredità abbia lasciato il Mezzogiorno umanistico può sollecitare ovviamente, in una linea storicistica di ricerca, la definizione di quel fenomeno nei suoi dettagli per confrontarlo con il presente, ma può avviare anche un'indagine su che cosa di quel fenomeno sia andato disperso o si sia trasformato attraverso i secoli fino a non potersi più riconoscere. Che è quanto dire quale sia l'interpretazione che dell'Umanesimo o del Rinascimento nel Mezzogiorno d'Italia è stata data nei secoli successivi nel luogo stesso dove esso è fiorito; diremo meglio, per non incorrere in una consueta prospettiva di storia della critica, come l'Umanesimo e il Rinascimento del Mezzogiorno sia stato riscritto attraverso i secoli, dal momento che la riscrittura è uno dei problemi che affascinano la metodologia contemporanea. La questione riguarda la stessa nascita dell'Istituto nazionale per lo studio del Rinascimento meridionale e la sua denominazione. Quella denominazione impostava una problematica nuova, da discutere e da verificare; non era – almeno nella prospettiva di alcuni dei promotori – una proposta inequivocabile. Perciò, nonostante il parere che si dovesse prudentemente inserire nel titolo il riferimento geografico in una forma che evitasse un equivoco storico, e quindi si dovesse dire “Istituto per lo studio del Mezzogiorno nell'età del Rinascimento”, oppure “per lo studio del Rinascimento nel Mezzogiorno”, si fu d'accordo sulla soluzione più semplice, proprio per evitare che l'obiezione si confondesse con quella proveniente dalla Toscana e dal suo prestigioso Istituto: il riferimento più generico alla composita cultura del Mezzogiorno nell'età del Rinascimento, invece della connotazione ‘meridionale’ del grande fenomeno, avrebbe potuto confermare la considerazione del Rinascimento come ‘italiano’ o ‘europeo’ in quanto fondamentalmente ‘toscano’, o fiorentino, e perpetuare l'equivoco di un Rinascimento marginalmente meridionale, alimentando lo sciovinismo da una parte e dell'altra.

Era rischioso soprattutto, in tutti i sensi, mettere in discussione le articolazioni geografiche del Rinascimento proprio negli anni in cui si andava affermando la problematica della storia e geografia della letteratura italiana, poiché non riconoscere la specificità regionale di un fenomeno culturale valeva quanto enfatizzare il carattere complessivo e uniforme del fenomeno e l'unicità del suo centro propulsore. Ma era chiaro che la denominazione di 'meridionale' e non di 'napoletano' era frutto di una stagione che aveva visto rivendicare il Meridione, nel suo complesso geografico ed etnico, su un piano tutto moderno qual era la questione sociale o socio-politica. E parlare di Meridione, per un'epoca in cui il Mezzogiorno era tutt'al più il Regno di Napoli o il Vicereame spagnolo, significava cercare per la rivendicazione regionale un fondamento storico più complesso di quanto non fosse la condizione contadina e la questione agraria; significava rimettere in discussione la centralità napoletana ed evitare il pregiudizio che aveva fossilizzato la centralità fiorentina. Una serie di ragioni positive che giocavano in favore della generosità ideologica con la quale si progettava l'incremento di uno studio sul "Rinascimento meridionale", forzando i termini storici e allo stesso tempo ipotizzando una uniformità che non c'era stata nel Mezzogiorno all'età del Rinascimento. Non c'era stata perché Napoli non aveva funzionato come centro propulsore del Rinascimento, né propriamente aveva esercitato una forza accentratrice sulle culture delle province del Regno. Che non era un limite, era una realtà condizionata da fattori storici e geografici; perché quando alla fine dell'esperienza umanistica, non diciamo rinascimentale, cioè nel Settecento, ci furono le condizioni e la volontà, la funzione propulsiva e accentratrice si fece sentire.

Avvenne allora qualcosa che ha che fare proprio con quel tema dell'eredità del Mezzogiorno umanistico al quale ci riferiamo. Nasceva, infatti, la necessità di ritrovare una storia unitaria ed una identità culturale del Regno, il Rinascimento meridionale che non c'era mai stato, come sul piano nazionale l'Arcadia riscopriva il Rinascimento e lo faceva riemergere dalle presunte deformazioni del Seicento. Premessa di operazioni analoghe che si sarebbero compiute nell'Ottocento idealistico con la riscoperta dei filosofi naturalisti del tardo Cinquecento di origine napoletana e calabrese, e – come dicevamo prima – nella cultura novecentesca sensibilizzata al problema del riscatto sociale delle regioni depresse.

Le riscoperte sono generalmente più importanti delle stesse scoperte, e le idee che le promuovono vivono più a lungo della realtà storica cui esse si riferiscono. Ma se una ragione ideologica è al

fondamento delle riscoperte, una ragione ideologica è alle origini della mancata trasmissione di un fenomeno. Orbene, se la cultura del Settecento napoletano riscoprì e ricreò l'identità ellenica del Mezzogiorno, la sua tradizione risalente alla Magna Grecia, il veicolo di questa riscoperta fu l'antiquaria meridionale del Cinque-Seicento in certo qual modo collegata con la cronachistica locale. Entrambi i fenomeni, l'antiquaria e la cronachistica, erano emersi dal seno stesso dell'Umanesimo, dalla sua filologia, dalla sua erudizione, dalla sua storiografia, ma della filologia, dell'erudizione e della storiografia erano piuttosto una manifestazione di crisi e di sgretolamento. E comunque quella manifestazione era destinata a rimanere nella memoria, sia pure ai margini, per accrescersi nella ricostruzione della Rinascita dell'antichità classica che prese il nome di Rinascimento.

In un'opera relativamente recente che ha avuto il merito di applicare il metodo della ricezione all'archeologia superando i limiti positivisticistici nello studio dei reperti antichi, *Memorie dell'antico nell'arte italiana* (Einaudi, 1984-86) si cercherebbe invano una parte dedicata alla Magna Grecia, che è invece un esempio tipico di memoria dell'antico, ossia di una nozione storico-archeologica che ha funzionato soprattutto nella sua riscrittura rinascimentale e settecentesca. Il punto di vista romano, privilegiato dal Rinascimento cristiano e dal suo recupero novecentesco, ha fatto passare in second'ordine tutto un filone dell'antiquaria che aveva avuto un ruolo fra Cinque e Seicento nel tenere desta la memoria della Magna Grecia, proponendo il problema dell'identità della regione meridionale, il quale investe la connessa questione del primato fra Grecia e Roma, fra culto delle origini e celebrazione dell'acmé, una problematica inerente all'intero Rinascimento, con cui la cultura fa i conti almeno fino al Settecento. È stata la ricerca antiquaria a recuperare e trasmettere il mito della Magna Grecia, soprattutto quando, al culmine dell'età umanistica, essa trova una motivazione unitaria e ideologica al di là della frammentazione erudita.

Alle soglie della nascita della moderna archeologia e della scoperta di Ercolano e Pompei, Giambattista Vico ereditava e valorizzava l'idea del primato dell'antica civiltà meridionale elaborata dalla tradizione erudita. Il ruolo primario attribuito a Pitagora nella individuazione del 'vero' ha già un significato, quantunque poi ridimensionato dallo stesso filosofo, in ordine all'origine stessa della coscienza filosofica. La Magna Grecia, alle origini del più accreditato pensiero classico, risponde alla più profonda esigenza vichiana di ripercorrere la storia del mondo attraverso il senso delle parole, dei reperti letti non come rivestimento retorico di concetti, ma come rappresentazio-

ne di idee e immagini di vita, segni di mentalità e prodotti tipicamente ed esclusivamente umani. Ciò comportava il primato della Grecia, della Grecia italica ovviamente, dell'era antichissima, che in seguito si sarebbe espresso nella riscoperta di Omero esaltato rispetto alla latinità classica, dove non tanto conta la considerazione etnica quanto quella cronologica e ideale, il primato delle origini rispetto a quello della maturità, il primato della fantasia creatrice rispetto alla ragione, e quindi una divaricazione fra la sapienza degli Itali e quella dei Latini, fra il linguaggio dell'intuizione e quello della riflessione.

Una significativa funzione ideologica svolgeva negli stessi anni il rilancio di testi che avevano ricostruito, nel secolo XVI, l'origine antica delle città meridionali in quanto prevalentemente eredi della Magna Grecia. Nola, Taranto, le due regioni della Iapigia e della Calabria con le loro vetuste città sarebbero la testimonianza di un'*antiquitas* che precede la conquista romana e prefigurerebbe la fioritura o rifioritura moderna. Fu stampata a Napoli nel 1735 una raccolta di testi latini per colmare una lacuna nella conoscenza del Regno all'arrivo del nuovo re Carlo III. La scelta di testi latini, di una scrittura dotta rispetto alla cronachistica in volgare tradisce l'intento di evidenziare il carattere illustre del Regno, del Regno nella sua totalità, non avvertito come entroterra napoletano, ma come somma di autonomi centri di prestigio segnati dalla *vetustas*, attraverso una cernita illustre: la Magna Grecia vi figurava come la perla del Regno di Napoli. Una sorta di continuità sembra potersi stabilire fra l'antiquaria cinquecentesca che valorizzava la filologia umanistica applicata dal Biondo al recupero storiografico e l'erudizione settecentesca che rifondava la tradizione umanistica recuperando un filone laico non compromesso con l'ideologia romana e quindi con il Rinascimento cristiano.

Non è un caso che quella raccolta contribuì al rilancio di un'opera come il *De situ Iapigiae* di Antonio Galateo, che all'inizio del Cinquecento aveva registrato il cambiamento "in peggio" dell'antica civiltà urbana, collocando nella Magna Grecia l'ideale aristotelico delle città perfette. Le città greche a misura umana quali Atene, Sparta, Argo, Megara, erano rivissute in Metaponto, Eraclea, Crotone, *Paestum*, le quali però, ingigantitesi come Roma e Capua, erano precipitate. Una città di quelle dimensioni perfette era ai suoi tempi Nardò, sede di un *Gymnasium graecarum disciplinarum*, o Lecce, che Strabone ignorava e che rappresenterebbe una realtà anteriore all'approdo greco di Idomeneo. Per l'antiquaria cinquecentesca le origini greche e pregreche erano una realtà da contrapporre alla vincente tradizione romana, come Omero a Virgilio, ma erano anche un modo di affer-

mare l'identità e la nobiltà di una regione relegata ad un rango minore e subalterno. Così Conversano, Canosa, Taranto vengono nobilitate non dal loro sviluppo recente, ma dalla loro antichità apparentemente modesta e dalla presenza di insediamenti greci o italici confrontabili con l'età greca. Così Ambrogio Leone, nella storia di Nola, si era rifiutato di accogliere in pieno la testimonianza liviana dell'origine romana della città, perché intendeva sostenere la sua origine ateniese attraverso Silio italico e Strabone, che attribuiscono la fondazione ai Calcidesi e Calcide ad Atene.

Il *Delectus scriptorum rerum Neapolitanarum* del 1735 raccoglieva anche il *De antiquitate et varia fortuna Tarentinorum* di Giovanni Giovane, che nel 1589 aveva celebrato con una fitta erudizione l'origine greca di Taranto, ma premettendo un discorso che andava nello stesso senso. Anzi il confronto fra Grecia e Roma era esplicito, non solo nello schema delle vite parallele di Plutarco e nell'applicazione del metodo cronologico di confrontare le età fra avvenimenti e personaggi dei due mondi, ma nel paragone fra il teatro, le cloache, gli acquedotti, il foro di Taranto e quelli di Roma, fino al paradosso di affermare che Giulio Frontino non aveva scritto un trattato sugli Acquedotti di Taranto solo perché non li conosceva, perché nulla avevano da invidiare a quelli romani.

La questione, a suo tempo, non era stata ignorata dall'opera storiografica di Giovanni Pontano, il quale aveva colto l'occasione del *De bello Neapolitano* per innovare la storiografia del Regno e interessarsi di far emergere elementi di antica storia locale al di là dell'illustre capitale. Ma anche trattando della capitale, come Sannazaro aveva insistito sulla nascita greco-italica di Napoli (i popoli di Calcidia venuti sopra la tomba della campana Partenope) piuttosto che sulla fedeltà latina della Campania, così Pontano aveva sviluppato il mito di Partenope facendone una regina del luogo, appartenente ai popoli autoctoni dell'interno campano. Era già un tentativo di saldare Napoli al suo retroterra, ma soprattutto di recuperare la storia anteriore alla conquista romana e attribuire al Regno di Napoli una fisionomia propria. L'idea della Magna Grecia come il momento fondante del Regno, formatosi originariamente dalla fusione della grecità con la popolazione autoctona, è un argomento importante della tradizione umanistica del Mezzogiorno, destinato ad alimentare la storiografia cittadina delle regioni meridionali una volta allentatasi la politica aragonese e sopravvenuta la dominazione spagnola, che dal punto di vista culturale fu un ritorno alla frammentazione dell'età angioina. Da una parte Iacopo di Costanzo continuava la storiografia propriamente

umanistica, nonostante l'uso del volgare, conservando la centralità napoletana; dall'altra l'antiquaria e la cronachistica, rivolte alla celebrazione dei centri minori e delle province napoletane, cercava di applicare l'eredità umanistica, pur senza più obbedire ai suoi canoni letterari, nell'orizzonte nuovo che apriva la ricerca localistica, anche sotto l'influsso della storiografia ecclesiastica ed erudita.

Orbene, se nell'età umanistica la storiografia era concentrata nella capitale aragonese, e quindi non si può parlare di un fenomeno 'meridionale', l'antiquaria del Cinquecento, nata su tutt'altri fondamenti, si può dire che recuperi qualcosa di quella mancata esperienza. Ho già attirato l'attenzione su alcuni esempi significativi di questa situazione culturale, quali una storia della città di Troia nella Capitanata (Pietrantonio Rosso) e una cronaca della città di Matera (Eustachio Verricelli). La prima rispondeva alla fondamentale esigenza politico-amministrativa di dimostrare la fedeltà tradizionale della cittadinanza al potere imperiale, tranne che a quello di Federico II, e il diritto di ottenere i privilegi da parte dell'attuale sovrano spagnolo, e non mancava di scoprire la professione colta dell'autore in qualche innalzamento retorico di tono, ma soprattutto nella ricerca dell'origine della città riportata alla tradizione greca. La seconda privilegiava la celebrazione della famiglia più che della città e mirava alla giustificazione della presenza dei Verricelli fra la nobiltà cui spettavano alcuni diritti nel governo pubblico. Nascevano da questa intenzione dimostrativa dei diritti della propria famiglia la descrizione della storia della città e la rievocazione della sua storia antica, dei suoi personaggi laici ed ecclesiastici. La storia e la descrizione della città rappresentavano lo sfondo, ma anche un motivo di orgoglio per il fatto che l'origine della città rifondata dalle reliquie di Metaponto si confondeva con l'origine longobarda della stessa famiglia. Era uno dei punti essenziali dell'ideologia umanistica della nobiltà, utilizzata per svolgere una critica a fondo dell'aristocrazia litigiosa e del volgo turbolento, con un'evidente adesione al principio della nobiltà illustrata e quasi legittimata dalla cultura e dalla virtù.

Non è un caso che emerga fra le altre cronache di questa stagione la *Cronaca di Venosa* di Achille Cappellano, che attirò l'interesse del Mommsen per le testimonianze epigrafiche. A parte qualche civetteria come quella di attribuire ai venosini una lingua dolce, la più vicina al toscano di qualsiasi altro dialetto, il confronto con Roma contiene il consueto motivo dell'origine più remota della piccola cittadina rispetto all'Urbe. E mentre dal seno dell'ordine gesuitico nascevano le storie di Bari e di Lecce incentrate sul culto dei santi protettori, che

era un modo di trasferire il modello umanistico della celebrazione cittadina nella prospettiva cristiana, dal seno del patriziato e della consorteria giuridica nascevano a Bari libri come *Le consuetudini della città di Bari* e *La cronaca delle famiglie nobili di Bari* di Vincenzo Massilla, che risentono della prospettiva laica dell'aristocrazia cittadina non estranea ad un altro dei retaggi umanistici quale la profonda convinzione della bontà della classe degli ottimati, fra il pericolo della tirannide regia e quello della tirannide popolare. La "nobiltà civile", celebrata in un epigono del *Cortegiano* di Castiglione da un cortigiano di Bona Sforza duchessa di Bari, proveniente dagli studi giuridici padovani, corrispondeva sul versante adriatico all'ideologia che sorreggeva Giovan Battista Carafa nella sua *Storia del Regno di Napoli* scopertamente diretta ad opporre la nobiltà dei Seggi a quella feudale, e la nobiltà dei Seggi era quella più affine, per cultura, al movimento umanistico, tranne per alcuni casi eccezionali. Ma la nobiltà civile proposta da quel cortigiano di Bona Sforza, Giambattista Nenna, in un dialogo sulla nobiltà di pretta fattura umanistica, che prende il nome dall'autore, il *Nennio*, contenente anche una difesa della lingua italiana, ossia cortigiana, contro la lingua nativa rilanciata dal Galateo, merita ancora un approfondimento. Questo signore ricalcava tutti gli argomenti pro e contro la nobiltà, ripercorreva una sorta di compromesso che non scontentava in definitiva nemmeno la nobiltà di sangue accettando la nobiltà 'composta', ma rompeva il canone ternario della discussione, aggiungendo come quarto genere di nobiltà quella, auspicata a suo vantaggio, del laureato e del cavaliere, praticamente salvando le lettere e le armi, e concependo un nuovo tipo di dinastia garantito dall'autorità regale e principesca e fondato sull'onore dovuto alle famiglie di borghesi eccellenti. Il libro fu stranamente ignorato nella memoria barese, ma stampato e ristampato in centri editoriali europei.

È significativo che un'opera destinata a difendere i privilegi cittadini anche attraverso la narrazione delle origini antiche, come le *Istorie di Giovinazzo* di Ludovico Paglia, rimaste inedite nel Cinquecento, trovano invece un editore, e quindi un rilancio, nel 1700, ossia alle soglie di quella rifondazione della storiografia umanistica quale fu il fenomeno di raccolta e di ripubblicazione delle storie locali dei secoli XVIII e XIX.

Abbiamo citato precedentemente il *Delectus scriptorum* del 1735, più scopertamente orientato verso testi latini, ossia verso un filone decisamente umanistico. Cinquant'anni dopo, la raccolta di Bernardo Perger non solo è aliena da questa tipologia selettiva, disponibile

com'è a valorizzare cronache ed annali, anche anonimi, sconosciuti, pur di raccogliere materiale per la storia, per una storia in cui non campeggiano i grandi centri né vi prevalgono, ma è orientata verso una diversa metodologia della scoperta dell'antico. E il saggio premesso al quinto volume dal Pelliccia (*Ricerche filosofico-istoriche sull'antico stato*) ricorre ormai alle *auctoritates* greche e latine non per ricavare notizie sulla preistoria o sulla storia (come avveniva nella ricerca antiquaria di stampo erudito umanistico), ma per avere conferme, magari in negativo o *ex silentio*, circa i risultati di una ricerca che parte invece dall'osservazione dei reperti archeologici e perfino da indagini di geologia e antropologia. La conformazione del suolo campano e la disposizione dei monti rispetto al mare, le trasformazioni del suolo e la differente occupazione degli abitanti, la presenza degli Etruschi e degli indigeni selvaggi, la colonizzazione romana dei Piceni, sono tutte nozioni che provengono da un'analisi scientifica quale ormai gli studi potevano permettere. Eppure non va esclusa l'analogia con quel filone umanistico che si poneva dal punto di vista del *situs* più che della *istoria*, e privilegiava la corografia e la considerazione etnica, come l'opera sulla Iapigia di Antonio Galateo.

È interessante che tutto il discorso miri a sfatare il primato della colonizzazione greca e a sostenere l'esistenza di uno strato indigeno, di genti selvagge, chiamate selvagge con quella benevolenza e simpatia che il secolo XVIII riservava loro. Ma non è meno interessante per noi che anche questo atteggiamento riveli un retaggio umanistico, di un altro umanesimo, meno ossequioso, quale quello di Pontano che valorizzava l'elemento indigeno nell'origine di Partenope, o comunque di coloro, fra gli stessi umanisti, che non identificavano automaticamente il selvaggio ed il barbaro.

Tuttavia è interessante proprio il fatto che la dissertazione con cui si apre il quinto volume della *Raccolta di varie cronache* del Perger concluda la ricostruzione della preistoria e storia campana con una ipotesi sulla nascita di Amalfi, che attinge l'argomento celebrativo da uno dei più famosi *topoi* umanistici, il pregio di aver avuto umili natali ed essere diventata grande e potente (il nome di Amalfi proveniva da quello di un piccolo fiume chiamato Molpe). Il *topos* era adoperato per Roma, nata sullo spazio tracciato da un vomere, e per Venezia, nata su un'umile laguna, non per Napoli, ovviamente, che poteva vantare una nobile origine perché sorta sulla tomba della regina Partenope. Ma Pontano si era servito di quell'argomento per dimostrare, al contrario, la maggiore nobiltà di Napoli, illustre sin dalla nascita. Entrambe le soluzioni appartenevano infatti alla disputa

sulla nobiltà, attraverso la quale si era formata, corroborata e dissolta la più autentica cultura umanistica, che mostrava ora in tutt'altro contesto la sua vitalità.

Questo discorso presuppone ovviamente le opere fondamentali che riguardano la tradizione critica dell'Umanesimo e del Rinascimento, per cui basterà rimandare a C. Vasoli, *Umanesimo e Rinascimento*, "Storia dei generi letterari", Palermo, Palumbo, 1969, e R. Fubini, *L'Umanesimo italiano e i suoi storici. Origini rinascimentali – critica moderna*, Milano, Franco Angeli, 2001. Ho affrontato l'argomento, oltre che nella parte della *Letteratura italiana Laterza*. Storia e testi, diretta da C. Muscetta, Bari, Laterza, 1971, ristampata sotto il titolo *L'Umanesimo meridionale*, anche in *Chierici e feudatari del Mezzogiorno*, Bari, Laterza, 1984. Sul problema della molteplice genesi dell'Umanesimo e della molteplicità della sua ricezione sono tornato a proposito de *L'Umanesimo nella storiografia del Novecento*, in *Letteratura e critica. Esperienze e forme del '900*, Atti del convegno in onore di Natalino Sapegno (Saint Vincent-Aosta, 30 settembre-3 ottobre 1991), a cura di B. Germano – M. Ricciardi – A. Tartaro, Firenze, 1993, pp. 199-213, e nelle prefazioni a B. Sasse – D. Canfora – E. Haywood – D. Defilippis – A. Coroleu – S. Valerio, *Umanesimo e culture nazionali europee. Testimonianze letterarie dei secoli XV-XVI*, Palermo, Palumbo, 1999, pp. 9-21, e a *Puglia neolatina. Un itinerario del Rinascimento fra autori e testi*, a c. di F. Tateo, Mauro de Nichilo e P. Sisto, Bari, Cacucci, 1994, pp. 7-15. Sulla storiografia del Regno ho scritto in *I miti della storiografia umanistica*, Roma, Bulzoni, 1990. Vedi ora G. Ferraù, *Il tessitore di Antequera. Storiografia umanistica meridionale*, Roma, Istituto storico italiano per il Medioevo, 2001. Il *Liber de situ Iapygiae* è stato curato recentemente con introduzione, traduzione e note da D. Defilippis (A. De Ferrariis Galateo, *La Iapigia*, Galatina, Congedo, 2005). Il *Nennio il quale ragiona di nobiltà* è stato riedito e curato da R. Girardi, Roma-Bari, Laterza, 2003; per una riconsiderazione dell'opera cfr. F. Tateo, *Due testimonianze pugliesi di polemica antinobiliare nel Cinquecento* (Antonio Galateo e Gian Battista Nenna), in "La parola del testo", VIII (2004/1, *Studi in onore di G. E. Sansone*), pp. 263-275. Per quanto riguarda le cronache cinquee-settecentesche rimando alle citazioni da me fatte in *Epidittica e antiquaria nelle memorie cittadine del Mezzogiorno*, in *La memoria e la città. Scritture storiche tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di C. Bastia, M. Bolognani, F. Pezzarossa, Bologna, 1995, pp. 29-39.

NATALE TEDESCO

CONSAPEVOLEZZA DRAMMATURGICA DI ROSSO:
L'OSPITE DESIDERATO
TRA SEDUZIONE, ILLUSIONE E MORTE

Quando *L'ospite desiderato* fu portato sulle scene del milanese "Manzoni" la sera del 13 aprile 1921, Pier Maria Rosso di San Secondo aveva già scritto almeno due capolavori *Marionette, che passione!* (1918) e *La bella addormentata* (1919), per non dire pure di *Per fare l'alba* e di *Amara*.

Nemmeno è da dimenticare che dei due grandi drammi, l'interprete privilegiata era stata Maria Melato, come pure lo sarà di quello del 1921. L'attrice, appunto interprete lirica e insieme febbrile di un teatro che veniva da D'Annunzio e ora risultava nuovo rispetto a lui e diverso rispetto a quello di Pirandello, che pure aveva solidarizzato con Rosso e quasi si sentiva il suo fratello maggiore.

Ma nell'*Ospite desiderato* Rosso svela una consapevolezza drammaturgica in più nella apparentemente riduttiva e semplice *Avvertenza agli attori* che esplicita invero un momento centrale della poetica in atto di lui.

Scrivendo Rosso: "La vicenda del dramma, pur essendo essenzialmente umana, è nata da uno stato d'incubo dell'animo. La realtà vi è, dunque, trasfigurata in sintesi allarmata e assorta come nei sogni tormentosi. Gli attori, perciò, e nella voce e nei gesti avranno sempre un che di sonnambolico e di angoscioso che possa far giungere allo spettatore, oltre che la essenza del personaggio da loro rappresentato, l'atmosfera di penoso lirismo in cui il personaggio stesso si muove".

In queste poche righe si va ben oltre a funzionali indicazioni di prassi attoriale e di guida registica. E non ha importanza esclusiva che vi si rintraccino elementi simbolistici ("La realtà... trasfigurata... in sintesi allarmata... come nei sogni...") o espressionistici, come l'attenzione acuta alle tonalità della voce e alla peculiarità distintiva dei gesti; che nel loro intrecciarsi, meglio accorparsi, fanno assumere alle parole connotati gestuali, cioè le rendono segni di comunicazione totale (e non più solo verbale, anche se Rosso a volte commette pure

peccati di eccessivo verbalismo). Non c'è dubbio che in pochi periodi il drammaturgo, così parco di teorizzazioni, ci stia dando per così dire la base tecnica di alcune sue acquisizioni tematiche e formali che lo portano, meglio lo porteranno tra il 1925 e il 1930 con *La scala* e *Lo spirito della morte*, fuori di un teatro che relegava l'attore a solo tramite delle psicologie dei personaggi, e non figura di una condizione, nel caso, come scrive l'autore, della "atmosfera di penoso lirismo in cui... si muove", e che però risulta a volte opprimente. Voglio dire che Rosso ci dà la struttura tecnico-formale della qualità della sua arte, che una volta ho creduto di definire come una *meditazione per traslati*. Siamo dentro e fuori il teatro di poesia, dentro e fuori il teatro dialettico. E qui, più che i sempre sussurrati nomi di Pirandello e di Maeterlinck, ci sentiamo il decadentismo simbolista di D'Annunzio (verrebbe voglia di ricordare *La carne, la morte e il diavolo*) e il soggettivismo di Strindberg, il primo espressionismo di Wedekind, mentre stanno impattando con il *Kammerspielhaus* di Max Reinhardt e le scenografie di Leopold Jessner e di Paul Leni.

Sotto l'insegna del realismo interiore primo-novecentesco che viene postulando una diversa cultura del soggetto, Rosso, soprattutto nella sua opera in prosa (da *La fuga* a *La mia esistenza d'acquario* a *Il minuetto dell'anima nostra*) si apparenta a Federigo Tozzi che giusto per lui parlò di "magnifica furia di fantasia". E possiamo oggi dire che la scrittura di Rosso, fortemente metaforica, assume per questo quella qualità inedita che si è voluto definire con la formula enunciata prima, appunto la meditazione per traslati dove il lirismo dei sensi fisicizza pure le idee in un *continuum* inventivo creando come vuole, più di tutto, nell'*Ospite desiderato* "l'atmosfera di penoso lirismo in cui si muove":

Melina: "Ancora la notte non accenna a sciogliersi in tenerezza d'aurora, e le nostre vene sono gonfie e febbrili!..."

Stefano: "Abbassate, vi prego, le tende della vetrata là in fondo, se accenni appena l'orizzonte a un pallido chiarore!... Che non giunga mai il mattino di questo giorno!... E che neanche voi, Melina, non v'arrestiate nella vostra danza floreale!... Nessuna musica mi rese il senso intero della vita, come le vostre movenze; e in ogni passo, in ogni accento, colgo il ritmo delle eterne armonie... Sì, sì, Melina, ancora, ancora!... Non importa s'io vaneggi, non importa se, per quest'attimo, io rinneghi i più sacri affetti... s'io stesso affoghi nella onda voluttuosa in cui già gorgoglio!"

In uno scritto poco noto su Pirandello, del 1916, parlando del grande conterraneo, ma puntando a trovare una direzione originale al

proprio lavoro, egli osservava: "tra il sogno di pura e piena libertà di vita e la costrizione della stessa vita umana nel definito, nel relativo, nel contingente, si palesa subito allo scrittore il contrasto eterno e insolubile, orribilmente tragico, e pure irrimediabile del gioco della sorte degli uomini". E insiste pensando sempre più a se stesso: "Per essere poeta puramente lirico, come per essere poeta tragico, occorre anzitutto il sentimento della necessità, dell'urgenza del proprio canto. Non può esser poeta lirico o tragico chi ha nella parte intellettuale dell'essere la capacità della fredda riflessione, che supera e perciò sminuisce i valori del sentimento. La piega umoristica dello spirito distrugge quella cieca credenza nel dolore umano, che è la molla unica e intensa del poeta tragico e del lirico". E la sua conquista sarà quella meditazione per traslati, quel 'pensiero poetante' fortemente metaforizzato. Anche nell'opera in questione, il linguaggio s'infittisce di immagini martellanti che incidono nel discorso un significato che va oltre la sua lettera: "Se strillano le civette, il più roseo dei vostri pensieri, viene immediatamente crinato di vene grigie". La qualità espressiva dell'arte di Rosso sta a questo riguardo nel carattere di approssimazione fenomenologica della rappresentazione. Si affida ad una persistente invenzione della cifra, appunto quel *continuum* inventivo che provocato o pressato dagli eventi rifiuta tuttavia la gradualità causale dei fatti, preferendo alla 'metrica' quantitativa del naturalismo, la 'metrica' accentuativa dell'espressionismo.

Nell'*Ospite desiderato* il drammaturgo nisseno mostra come la sorte umana non viva tensioni pure di sogni di piena libertà di vita, se non facendo entrare nel suo "gioco" l'orrendo del tragico. La natura umana, come la terra, s'inzuppa, pertanto, in una minutissima pioggia di costrizioni, di disdette. E vincolati al definito, frenati nel relativo, repressi nel contingente, sono i personaggi dell'opera di Rosso, uscendo fuori da questa condizione solo nello sconvolgimento della follia e del gesto ultimo (questo, fino al 1930, con l'eccezione dell'opera naturalistica di *L'avventura terrestre*).

Nella "vicenda tragica in tre atti", agiscono, *sono agiti*, quattro protagonisti: la donna, la 'femmina', perversa e stregonessa seduttrice che adultera tutto quello che incontra; l'uomo con cui ella vive, vittima imbelli delle sue male arti; l'ospite che è un liberatore dimidiato, confuso tra attestati d'amicizia, insidiose malie e offerte d'amore verginale; la Vergine contadina, appunto, succube coinvolta che si vendica alfine del maleficio e pure della sudditanza. Un quinto personaggio, non protagonista, è il giardiniere, custode ultimo di un ordine naturale che si vuole sconvolgere. La sua presenza è di poca durata; ma egli ha

l'iniziale ed esclusivo compito di ricordare regole di vita che in casa Malviti si vanno infrangendo con richieste incongrue: "Mi si chiedono a dicembre i fiori che fioriscono a giugno, ad agosto, quelli che sbocciano in febbraio... Come se la pianta non avesse una sua regola di vita". L'allusione a ciò che si distorce e violenta fra gli esseri umani è evidente. Per metafora, egli ha posto il tema della *pièce*, che è quello dell'infrazione, che non sul piano della realtà, ma nella camera del desiderio vuole presentarsi come godibile illusione. Chi incarna l'infrazione che nell'illusione del desiderio seduce gli altri seducendo se stessa, è Melina. Una figura centrale di perversione che ormai Rosso pedinava da anni pure nella sua prosa narrativa. Melina difatti è assai simile al personaggio di Martina del romanzo *Donne senza amore* (1918-1920), solo che qui a Martina si contrappone il personaggio positivo di Lorenza. Martina macchia, contamina e falsifica i rapporti, ma la sua sfrenata, eversiva ed efferata energia pur provoca a contrasto risvegli e trasformazioni. Melina si tiene stretta alla sua natura diabolica, e teatralmente persegue il suo destino di seduzione e di morte. Sotterraneamente, qualche mitico, fabuloso elemento sembra lievitare nella formalizzazione della sua figura (e di quella di Adalgisa). Suggerendola con naturale leggerezza, vive qui la fiaba popolare della strega che deve morire per mano di una fanciulla pura (Adalgisa è una vergine contadina) per liberare il giovane signore, il principe nella favola dal maleficio stregonesco. Non mancano, proprio sul finire tragico della *fabula*, gli elementi di contorno dell'armamentario fiabesco: così a corredo le civette gridano, la luna trattiene il respiro sui tetti della casa, e "le pareti sono piene d'occhi". A ben guardare si tratta di una versione isolana e mediterranea di un possibile fiabesco nordico alla Maeterlinch; essa ha, dunque, una radice libresca, ma di terragna e autentica nascita siciliana. Solo che accortamente l'autore non ne accentua i caratteri etnici. D'altra parte, come ho già osservato altrove, bisogna stare attenti all'intrecciarsi nelle opere di Rosso delle prospettive siciliane ed europee. Il tema della prostituta nella *Bella addormentata*, per esempio, non ha come modello esclusivo la femmina perduta del drammaturgo tedesco Wedekind, ma si forma originalmente con coordinate socio-culturali isolane.

Nel circuito della più avanzata cultura drammaturgica europea, ma con un ancoraggio solido in quella nazionale, negli spazi scenici sanseondiani, che via via nell'opera di cui parliamo si fanno sempre più camere anguste, si svolge un teatro di forti pulsioni, di continuate e conturbanti emozioni, che si canalizzano in corsi di fluente lirismo, accompagnati o interrotti da irrefrenabile gestualità:

Melina "... La solitudine, signore, credetemi... A lungo andare, non si riesce più a distinguere, nel nostro animo, il sentimento che ci suggerisce una superficie d'acqua che rispecchia un rosaio, da quello provocatoci dal discorso di un uomo. Si parla anche con una cocciniglia, venuta a posarsi su un nostro omero, e si crede alla realtà d'una enorme aquila bianca creata nel cielo dal vapore di una nube..." [...]

Melina... "E bene, la scintilla non poteva scoccare se non da queste fibre (Breve pausa. Ella si è toccato il seno, i fianchi, le braccia.) Guardatemi signore. Non abbassate gli occhi, preso di nuovo dallo scrupolo di potere, anche con le pupille, tradire Malviti. Il maledetto influsso lunare mi rende glaciale come la madreperla! Voi non avete nulla a temere! Se allungate un braccio, e mi posate una mano sul petto o sulla schiena, avvertite il mio gelo. Se foste infiammato di me, il contatto vi smorzerebbe. Se un delirio di passione vi accecase, il vostro impeto sulla mia carne sarebbe abbattuto dalla metallica freddezza che mi fascia!"

Nell'*Ospite desiderato*, dunque, si consuma un vero dramma totale. E la libertà, cercata e da ultimo apparentemente conquistata, dopo l'uccisione rimane sempre nel suo cono d'ombra.

Prima di ricongiungersi, alla mitologia classicistica, basandosi sulla volontà di riappropriazione della realtà, magari sotto il segno dello straniamento e del neo-classicismo rovesciato, quel che trattiene Rosso nella particolare area espressionistica, che esempla il processo di estraniamento della realtà, è il suo soffrire senza scampo la crisi degli anni Venti della coscienza europea mostrandocene la negatività, l'angosciosa condizione del vivere.

FRANCESCO TOMASELLO

L'ANTIPIORTA DEL "VIAGGIO"
DI IGNAZIO PATERNÒ PRINCIPE DI BISCARI.
UNA ESPERIENZA TRA ANTIQUARIA E ARCHEOLOGIA

Omnia tempus edax depascitur; Mortalia facta peribunt

Orazio, IV, ode VII

L'impresa editoriale del *Viaggio per tutte le Antichità di Sicilia* di Ignazio Vincenzo Paternò Castello¹ ebbe un effimero riscontro nel panorama della cultura archeologica settecentesca e sembra nascondere un travaglio redazionale, una forzatura, che restituisce sospetti su una "timidezza" scientifica del suo autore. Nonostante l'impegno riconosciuto al principe di Biscari per il lavoro pluridecennale svolto in campo antiquario e archeologico, e nonostante il coinvolgimento dei numerosi e diversi collaboratori, specie per la redazione dell'apparato grafico, stranamente, il *Viaggio* non sembra aver superato la fase di "anteprima", molto didascalica e soprattutto ancora priva di illustrazioni: "nulla importando che sia malamente in arnese" come ammise lo stesso Biscari². Eppure, il progetto poteva contare sia su nuovi dati e felici intuizioni circa la dibattuta natura degli edifici antichi già in vista o appena messi in luce³, sia su una documentazione in avanzato stato di elaborazione, ricca e sufficiente per una proiezione editoriale di più vasto respiro⁴.

¹ I. V. Paternò Castello, p.pe di Biscari, *Viaggio per tutte le antichità di Sicilia*, Napoli 1781 (appresso citato *Viaggio*). Appunti bibliografici sulla figura di Biscari in G. Salmeri, *L'antiquaria italiana dell'Ottocento e la sua variante Siciliana*, in 'Sicilia Romana', Catania 1992, pp. 61-96 (nn. 12-13).

² *Viaggio*, p. 10.

³ B. Pace, *Arte e civiltà della Sicilia antica*, I, Milano-Roma-Napoli-Città di Castello 1958, p. 34.

⁴ I. V. Paternò Castello P.pe di Biscari, *Discorso sopra un'antica iscrizione trovata nel Teatro della città di Catania*, Catania 1771, p. III, n. 2. Cfr. G. Pagnano, *Il rilievo dell'antico a Catania nella seconda metà del Settecento*, in "Dal tar-

I nostri sospetti sono ulteriormente alimentati dalla mancata pubblicazione del manoscritto parallelo e più specifico sulle *Antichità di Catania*⁵.

Intorno a questo (apparente ?) sottotono nella pubblicizzazione degli esiti delle lunghe ed appassionate ricerche di Biscari⁶ ruotano, in realtà, l'ideologia settecentesca relativa alle "antiche patrie memorie" ed il dibattito sul passaggio tra antiquaria e scienza dell'archeologia, che nell'Isola tarderà a trovare le vie della sua chiarificazione.

Nella relazione al Sovrano borbonico inviata nel 1779, dopo la investitura a Regio Custode delle "Antichità del Regno di Sicilia esistenti nelle due valli di Demona e di Noto", il principe catanese anticipava in termini non molto diversi che nel *Viaggio* informazioni su un nutrito elenco di monumenti proposti per l'azione di salvaguardia. Nella premessa a questa rassegna appare sintomatico dell'atteggiamento "scientifico" dello studioso il rilevare che il numero delle emergenze segnalate avrebbe potuto essere ben più nutrito se fossero state considerate anche le rovine "scontrofatte". Quei ruderi, cioè, che "profitto o diletto alcuno recar non potendo al Saggio Viaggiatore" verranno volutamente ignorati⁷: si sono sottratti, così, strumenti preziosi per una indagine topografica che nel caso di Catania, per esempio, è ancora lacunosa e vaga.

Nella pur sintetica descrizione traspare, peraltro, una dimestichezza discontinua con le varie antichità citate, certo dovuta alla loro più o meno diretta conoscenza. Per alcune i dati riportati sono,

dobarocco ai neostili. Il quadro europeo e le esperienze siciliane" (a cura di G. Pagnano), Messina 2000, pp. 85-104 (p. 85 e n. 5). Sugli architetti e i vedutisti impegnati nella elaborazione dei grafici vedi G. Pagnano, *Le antichità del regno di Sicilia. I piani di Biscari e Torremuzza per la Regia Custodia. 1779*, Siracusa-Palermo 2001, p. 76.

⁵ Sul manoscritto cfr. G. Libertini, *Il Museo Biscari*, Roma 1930, p. 65 (appreso citato *Museo*). Sul proposito della pubblicazione cfr. J.H. von Riedesel, *Viaggio in Sicilia* (a cura di M. Tropea), Caltanissetta 1997, p. 84. L'opera di Riedesel dal titolo *Reise durch Sizilien und Grossgrieschenland* uscì per la prima volta anonima nel 1771 a Zurigo; venne poi tradotta in francese e pubblicata a Losanna nel 1773 con il titolo *Voyage en Sicilie et dans la Grande Grèce*.

⁶ Citiamo qui le altre pubblicazioni di interesse archeologico: *De' vasi murrini. Ragionamento*, Firenze 1771; *Ragionamento a Madama N.N. Sopra gli antichi ornamenti e trastulli de' bambini*, Firenze 1781.

⁷ Pagnano 2001, p. 104.

infatti, estremamente generici e desunti da resoconti altrui; più puntuali e originali sono le informazioni riguardo agli edifici e alle rovine di cui Biscari, avendone ottenuto facoltà di scavo, si era personalmente occupato in anni precedenti alla stesura della relazione e "con non piccola spesa" aveva reso in qualche modo fruibili. Le occasioni più significative del suo coinvolgimento "archeologico" nel territorio catanese sono le campagne intraprese dal 1748 e successivamente dal 1768. Sugli esiti raggiunti non disponiamo, però, di alcuna documentazione, se non nei termini sommari e generici del citato elenco; i monumenti, peraltro sono stati selezionati tra i tanti ed esposti nei modi ancora più discorsivi della guida edita nel 1781⁸. Non molto di più ci aspettiamo dalla pubblicazione dell'inedito citato manoscritto sulle *Antichità di Catania* per acquisire più puntuali dati di scavo.

È possibile, in ogni caso, sottolineare il duplice intento perseguito dalle indagini. Da un lato gli scavi hanno costituito per il principe l'occasione del riesame delle fonti e il confronto, anche polemico, con alcune superficiali letture erudite dei monumenti già in vista; dall'altro tali attività hanno consentito di recuperare non pochi oggetti antichi e incrementare la già nutrita raccolta antiquaria. Grazie alla "creatività e lungimiranza", proprio nel campo parallelo e in qualche modo complementare del collezionismo Biscari perseguì, infatti, l'accrescimento continuo del suo "gabinetto delle meraviglie" che, aperto al pubblico già dal 1742, fu nel 1758 solennemente inaugurato nella nuova sede allestita presso il palazzo di famiglia sul lungomare est della città⁹. Sul metodo e sulle forzature operative di questa "raccolta", tuttavia, Libertini si esprime assai negativamente; allo studioso l'attività di campo del principe apparve sostanzialmente distorta da

⁸ Salmeri (Salmeri 2001, p. 69 e n. 52) si esprime negativamente sul valore scientifico e sull'esito editoriale: "Il volume... vuoi per la farraginosità vuoi per i non pochi errori non pare aver goduto di una fama granché buona".

⁹ Il primo *antiquarium* ebbe come base il medagliere del padre (F. Münther, *Viaggio in Sicilia* (trad. F. Peranni), Palermo 1823, p. 24) e altre anticaglie locali; venne sempre più incrementato da nuove acquisizioni, anche a seguito del viaggio in Italia intrapreso nel 1750 (sulle date e le tappe del viaggio vedi L. Scuderi, *Le biografie degli uomini illustri catanesi del secolo XVIII*, Catania 1881, p. 41; G. Libertini, *Il museo Biscari*, Milano 1930, p. 18). Una sede più consona per il museo è progettata da Francesco Battaglia in contiguità al nuovo palazzo di famiglia alla marina (D. Ligresti, *La biblioteca del P.pe di Biscari Ignazio Paternò Castello erudito del Settecento*, in *Bibl. Società di Storia Patria*, serie I, III, 1987).

una prospettiva di solo recupero di oggetti antichi¹⁰. Il giudizio è testimoniato da documenti epistolari e corroborato dalla prassi antiquaria. Gli ampi contatti intessuti in ambito siciliano e non al fine di acquisire, anche per scambio, nuovi reperti archeologici sortirono, purtroppo, la loro decontestualizzazione scientifica.

Non è nostra intenzione entrare, in questa sede, nello specifico ideologico della "archeologia" di Biscari, vogliamo invece tentare un inquadramento dei suoi intenti divulgativi, prendendo spunto dalla lettura dell'unico grafico utilizzato nel *Viaggio*: l'emblematica antiporta, che tradisce non poco le intenzioni e i termini culturali del volume, del resto ben espressi dalla figurazione che Luigi Mayer ideò (*invenit*) e Antonio Zacco incise (*del[ineavit] et incidit*).

L'immaginifica composizione grafica ruota attorno ad una lastra di marmo inscritta, posta al centro della tavola e appoggiata ad un enorme piedistallo marmoreo di colonna. Attorno sono disposte, in palese stato di abbandono, varie anticaglie. Un ragazzo veicola sull'epigrafe l'attenzione di un viaggiatore, visto di spalle, in groppa ad un mulo incedente. Il paesaggio di sfondo è sostanzialmente quello catanese: a destra la moderna fontana vaccariniana dell'elefante si staglia davanti ad un monumento antico a perimetro curvilineo con la parete articolata da paraste; a sinistra, l'Etna fumante è sfondo ad un tempio dorico in rovina, chiaramente non pertinente al resto.

L'iscrizione (*TANTUM AEVI LONGIQUA VALET MUTARE VETUSTAS*) rimanda, innanzitutto, alla riflessione e all'accoramento, propri della cultura antiquaria, sui casi della Storia; vuole, cioè, introdurre il lettore al significato ultimo delle testimonianze antiche: l'accezione moralizzante. La raffigurazione, in altri termini, viene immediatamente proiettata e finalizzata alla ermeneutica dei "segni" antichi, la maggior parte dei quali recuperati dallo stesso principe e raccolti nel suo museo.

Le emergenze appaiono selezionate in base alle diverse classi di produzione; alludono, infatti, alla ceramografia e alla statuaria, all'ambito funerario, alla numismatica e soprattutto alla sfera architettonica. Di esse proponiamo una breve ricognizione.

Il piedistallo marmoreo a cui è appoggiata l'iscrizione è certamente quello recuperato da Biscari, ancora in posto, nella frontescena del

¹⁰ *Museo*, p. XV: "il vecchio sistema di devastar ruderi e sepolcreti pur di far bottino di oggetti".

teatro antico di Catania e trasferito nel suo museo¹¹ prima della ricopertura dell'area indagata. Sebbene i dettagli e il contesto puntuale del rinvenimento non siano ancora noti, Libertini ipotizza lo scavo nel 1771¹² e la collocazione originaria della base nell'edera centrale della scena. Nell'inedito manoscritto sulle antichità di Catania il principe ricorda di avere rinvenuti nei pressi di questa membratura architettonica frammenti di una seconda simile; ma non si interroga sulla organizzazione architettonica generale del monumento cui, peraltro, vanno riferite gli altri numerosi blocchi marmorei qui rinvenuti¹³. Tuttavia, le ipotesi dello stesso scavatore potrebbero essere confluite alcuni anni dopo (1780?) nella proposta grafica di Houel¹⁴ circa l'assetto planimetrico complessivo del corpo scenico che, appunto, non era più in vista. È probabile¹⁵ che le principali membrature marmoree recuperate ed esposte poi nel museo facessero parte di una edicola distila corinzia, di ordine gigante, posta al centro delle esedre che decoravano la *scenae frons* romana; quest'ultima per il resto era articolata da colonne di modulo minore su almeno due ordini sovrapposti, come nei teatri romani di tipo occidentale e nordafricani¹⁶. I fusti in granito grigio delle edicole erano stati già reimpiegati nella cattedrale

¹¹ *Viaggio*, p. 29; *Voyage*, tav. CXLVI; L. Paladino (cura di), *Michele Rapisardi nelle collezioni catanesi*, Catania, tav. LXXX (acquerello con l'interno del Museo Biscari, 1871); *Museo*, cat. 142, fig. 9, tav. XXXVII.

¹² Biscari si proponeva di chiudere lo scavo della frontescena nel maggio del 1770, come ricorda nel suo *Discorso accademico* cit., p. XV. Alla nota 8, l'autore sottolinea che "l'Opera si sta proseguendo, e tra giorni col compimento di essa si occulterà tale memoria..." (p. X).

¹³ *Ibidem*, p. XV e n. 5.

¹⁴ J.P.L. Houel, *Voyage pittoresque des îles de la Sicile, de Malte et de Lipari, où l'on traite des Antiquités qui s'y trouvent encore...* etc., IV, Paris 1787, tav. CXXXIX (citato in seguito *Voyage*). Houel ha visitato in due tornate la Sicilia; dopo un breve soggiorno nel 1772, il suo più produttivo viaggio (oltre 500 disegni) appare quello tra il 1776 e il 1780. La pubblicazione dei quattro volumi del *Voyage* con le 264 incisioni avviene tra il 1782 e il 1787. Biscari apprenderà dell'uscita del primo volume dal suo ex bibliotecario, l'abate fiorentino Domenico Sestini, in una lettera inviata da Costantinopoli (ASC, fondo Biscari, f° n. provv 1070, fasc XIII, Lettera n.53- 25 ottobre 1782).

¹⁵ Alla luce degli scavi effettuati nella seconda metà del XX secolo, la restituzione della fronte del teatro proposta da Houel appare scorretta. I distili di ordine gigante collocati tra le esedre vanno, invece, riportati all'interno di esse.

¹⁶ Cfr. G. Caputo, *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana*, in *Monografie di Archeologia Libica*, VI, 1959 (vedi p.e. Sabratha e Leptis Magna).

normanna e dopo il suo crollo, dovuto al terremoto del 1693, in parte reinseriti da Vaccarini nel nuovo prospetto del duomo catanese.

Nella tavola dell'antiporta Mayer propone per il piedistallo scolpito dimensioni soverchianti, come per volerne sottolineare la preziosità; infatti, l'altezza della membratura (in realtà pari a m 1,50) impropriamente supera, nonostante la distanza prospettica, quella del cavaliere. Al contrario, proprio la rilevanza storico-archeologica dei bassorilievi risulta atrofizzata dall'approssimazione grafica e dall'invasione dell'epigrafe; il che non avviene nelle tavole di Houel¹⁷. La iconografia dello stesso bassorilievo frontale diventa più esplicita nel quadro di casa Biscari che celebra i meriti "scientifici" del principe¹⁸.

Nel grafico di Mayer sono riportati anche altri partiti marmorei del teatro catanese che vennero a far parte della collezione del museo biscariano. Sulla destra, è un piccolo piedistallo con bucrani e ghirlande (qui apparentemente di pilastro?), che ha confronti con quello riprodotto da Houel¹⁹ e con uno ancora *in situ* nell'edera orientale dello stesso teatro. Sulla sinistra, si nota l'architrave rettilineo a tre fasce e innesto del fregio, assegnato da Libertini al secondo ordine della *frons*, che per essere decorato su tre lati potrebbe, forse, appartenere alla citata edicola. Sono ancora rappresentati: fusti di colonne corinzie con scanalature tra listelli, verosimilmente gli stessi in mostra nel museo prima del trasferimento nella attuale sede di Castello Ursino; un capitello corinzio mancante dei corni d'abaco riprodotto da Rapisardi nell'atrio interno del museo e qui posto a sostegno dell'architrave del teatro²⁰; il rocchetto di voluta di un capitello ionico reso in modo prospetticamente scorretto, e, infine, una base ionico-attica. Queste due ultime membrature, forse non pertinenti al teatro, sono riprodotte, peraltro con molta più proprietà grafica, anche in alcune tavole di Houel.

¹⁷ AA.VV., *La Sicilia di Jean Houel all'Ermitage*, Palermo 1989, tav. 118 (appresso citato come *Ermitage*); *Voyage*, tav. CXLVI.

¹⁸ Una medesima approssimazione grafica si coglie nel ritratto di casa Biscari che celebra le virtù scientifiche del principe: il piedistallo, tranciato a sinistra dalla cornice del quadro e a destra schermato dalla presenza del principe, assiso a leggere un volume (il suo *Viaggio*) è sommariamente descritto sia nei bassorilievi che nelle modanature.

¹⁹ *Ermitage*, tav. 117.

²⁰ Paladino, *Michele Rapisardi* cit., tav. LXXIX. Cfr. anche: *Ermitage*, fig. 117 e *Voyage*, tav. CXLV. Esso appare del tutto simile a quello riprodotto da Zacco nel ritratto giovanile di Biscari (*infra*, nota 66).

Sul grande piedistallo è collocato il torso marmoreo, vanto della raccolta²¹, recuperato dallo stesso Biscari nel chiostro del convento di S. Agostino, vicino al teatro. Alla scultura accenna Riedesel tessendone la descrizione, ovviamente secondo trame di letture winckelmanniane²². Considerato a torto un originale greco, era in ogni caso assai noto presso i cultori di antiquaria europei, per i quali ne vennero tratti diversi calchi su autorizzazione dello stesso Biscari²³. Anche in questo caso Mayer enfatizzò il frammento scultoreo magnificandone le dimensioni reali e ponendolo a dominare il centro della tavola.

Alla sfera edilizia appartengono i mattoni circolari con foro centrale ed un tubulo di terracotta a sezione rettangolare, posti sulla destra della tavola di Mayer. Tali laterizi, pertinenti rispettivamente alle *pilae* di ipocausti e alle *concamerationes* parietali, sono chiara metafora dei numerosi edifici termali scavati dal principe²⁴. Nel *Viaggio* egli cita, in realtà soprattutto per il contesto catanese, mattoni per colonne e per ipocausti trascurando però di fornirne le connotazioni distintive²⁵; appare, inoltre, difficile che lo spessore diverso dei mattoni a corona alluda, nella rappresentazione, a emergenze diverse e cronologicamente articolate quali risultano essere, già ad un esame macroscopico, gli edifici termali catanesi. La perdita o meglio l'assenza della documentazione grafica redatta in occasione dello scavo

²¹ "... che gelosamente conservo nel mio Museo, che forse non la cede a qualunque opera Greca, che vanta l'Europa" (*Viaggio*, pp. 331-32). Cfr. *Ermitage*, fig. 116 e *Voyage*, tav. CXLV; D. Lo Faso Pietrasanta d.ca di Serradifalco, *Antichità della Sicilia*, V, Palermo 1842, pp. 29-30, tav. XVII. Per un aggiornamento di lettura cfr. N. Bonacasa, *Ritratti greci e romani della Sicilia*, Palermo 1964.

²² Riedesel, a Roma nel 1762, era entrato in amicizia con Winckelman già dal 1763. Il viaggio in Sicilia con lui progettato ma mai realizzato assieme è del 1767; a Winkelmann è indirizzato il resoconto, sotto forma epistolare, della sua esperienza siciliana e dei contatti avuti con il principe catanese.

²³ T. Fischer-Hansen, *La conoscenza dell'Italia Meridionale e della Sicilia Greca in Danimarca nel Settecento, il vescovo Frederik Münter ed il Cavaliere Saverio Landolina*, in *Analecta RomIstDanici*, 28, 2001, pp. 35-64 (53 e nn. 82-85), fig. 10.

²⁴ Delle 10 terme catanesi cui si accenna nel *Viaggio*, almeno 7 sono state oggetto di indagine. Vengono menzionati scavi agli edifici termali presso la chiesa di S. Maria dell'Idria e davanti al convento dei Benedettini (p. 31), presso la casa di G. Sapuppo (32) e il convento di S. Maria dell'Indirizzo indagati nel 1779 (p. 32), sotto la cattedrale (p. 33), presso la casa di G. Gagliano (p. 34), nel Bastione degli Infetti (p. 37) e nell'area ad ovest della chiesa di S. Agata la Vetere (p. 38).

²⁵ *Viaggio*, pp. 32 e 37.

di quest'ultimi²⁶ è stata, peraltro, esiziale per trarre indizi preziosi sulla loro datazione o sulla continuità d'uso²⁷. Reperti fittili simili appartenenti alla collezione antiquaria del Monastero dei Benedettini sono citati in una tavola di Houel²⁸; qui, questa classe di produzione è enucleata con incisività, a conferma dei più organici criteri illustrativi seguiti dal francese.

Due urne funerarie in marmo alludono, nella tavola dell'antiporta, allo scavo delle varie necropoli. La prima, a sinistra, reca una iscrizione sulla fronte, che permette la identificazione del cinerario: trovato a Catania "in foro Mercurii, seu mercati Lunae"²⁹. Anche il secondo vaso, sulla destra, era tra le anticaglie del museo³⁰ e fu trovato nella stessa città "nel fare i fondamenti di una casa", come riporta lo stesso Biscari; tale cinerario, in marmo proconnesio e riccamente decorato anche nel coperchio conico, reca sulla fronte una tabula ansata anepigrafe (forse rubricata). Per la prima urna è da supporre che la relativa necropoli, di età romana, fosse quella della piana ad oriente che si estendeva sino alle pendici della collina di Montevergine (area del Palazzo dell'Università); per la seconda segnalazione si può ipotizzare forse un recupero nella necropoli a settentrione delle mura cinquecentesche, nella quale sono attestati diversi mausolei con nicchie per cinerari³¹.

Nella parte inferiore dell'antiporta, un vaso piriforme strigliato, una *kylix* e due lucerne a disco si aggiungono a diverse monete e medaglioni

²⁶ I disegni di Mayer sono inediti e nella quasi totalità di proprietà privata; acquerelli paesaggistici sono custoditi, ma in pessimo stato di conservazione, presso il gabinetto delle stampe del Museo Civico di Catania. Alcuni grafici (piante e sezioni) custoditi presso l'Archivio di Stato di Catania, sono dell'architetto Carlo Chenchi e restituiscono in maniera molto sintetica e superficiale l'assetto o la restituzione degli edifici.

²⁷ Al momento solo alcune soluzioni tecnico-costruttive agevolano la distinzione tra edifici termali medio e tardo imperiali: mattoni per *pilae* di grande e piccolo diametro; sordini di mattoni o in opera mista; tubuli parietali; composizione del conglomerato cementizio nelle coperture voltate. La tipologia dell'impianto spaziale è ipotizzabile sulla base degli accurati grafici di Houel e della documentazione ottocentesca.

²⁸ *Ermitage*, cat. 121: Voyage, tav. CXXXVI.

²⁹ *Museo*, cat. 152, pp. 73-74, tav. XL.

³⁰ *Museo*, cat. 161, pp. 75-76, tav. XL.

³¹ G. Libertini, *Catania. Necropoli romana e avanzi bizantini nella via dott. Consoli*, in *Notizie Scavi*, 1956, pp. 170-189.

(fuori scala) per testimoniare ulteriormente la ricchezza della collezione museale³². Ben diverso è il carattere della stessa citazione in una tavola del *Voyage*³³ anche se appare intricante il medesimo accostamento tra lucerne e reperti monetali nei due grafici di Mayer e Houel.

La guglia spezzata di obelisco egizio, anch'essa inserita tra le anticaglie³⁴, sulla destra, dà indirettamente sostanza alla citazione grafica della Fontana dell'Elefante progettata tra il 1734 e il 1736 da Vaccarini per la piazza del duomo a Catania. Essa appare invocata solo in quanto vi è recuperato un obelisco egizittizzante³⁵ montato sopra un pachiderma in pietra lavica: reperti antichi da tempo conosciuti, ampiamente studiati e rappresentati³⁶. Particolarmente intricante è il dibattuto rapporto di filiazione del grafico per la presenza del cespuglio che oblitera nell'antiporta il basamento vaccariniano, come nell'accattivante acquerello di Houel all'Ermitage³⁷.

L'edificio a perimetro curvilineo retrostante la fontana è certamente l'odeo romano di Catania, anche se i monumenti non sono tra loro contigui; quest'ultimo è stato oggetto da parte di Biscari di una parziale indagine di scavo, verosimilmente contemporanea e collegata a quella del vicino teatro antico³⁸. Del perimetro esterno dell'edificio, a due ordini, si conservava il piano inferiore a fornicì inquadriati da paraste, poco aggettanti, sulle quali poggia una cornice marcapiano continua. Nel grafico vennero registrate non le ghiere originarie, peraltro ampiamente cadute, di mattoni bensì ghiere in impropri cunei

³² Riedesel, p. 87.

³³ *Voyage*, I (1782), tav. XIV (reperti da Mazara).

³⁴ *Viaggio*, pp. 44-45. Sui vari frammenti catanesi di obelischi egizi o egittizzanti si veda Sciuto Patti cit., pp. 263-269.

³⁵ S. Spina, *L'obelisco "egittizzante" di Catania*, in *Agorà*, 13-15, 2003, pp. 12-23.

³⁶ C. SCIUTO PATTI, *La fontana dell'elefante esistente in Catania*, in *ASS*, XIII, 1888, pp. 257-273.

³⁷ Pagnano (Pagnano 2000, p. 85 e n. 5), sottolineando la profonda generosità del principe nel mostrare la nutrita documentazione grafica da lui fatta elaborare, non manca di mettere in evidenza il sostanziale debito di Houel, ma non solo, nell'avere attinto ad essa per le tavole del suo *Voyage* (p. 89 sgg). Ricordiamo che la prima edizione del *Viaggio* è del 1781; Houel lascia definitivamente l'Isola nel 1779. Nei grafici della fontana vaccariniana (*Voyage*, II, tav. CXLIV, p. 148, edita solo nel 1784; *Ermitage*, fig. 126, p. 307), i rami sono intenzionalmente disposti, a detta dell'autore, per nascondere il barocco piedistallo di assai modesta fattura.

³⁸ *Viaggio*, pp. 29-30.

lavici mentre la singolare piattabanda sottostante la loro imposta fu da Mayer ancor più sommariamente indicata. Dell'attico, a parete piena, si era parzialmente conservata, come indica la tavola, solo la *fartura* muraria in conglomerato. Nella *Relazione* il principe aveva descritto con ampiezza lo stato di conservazione dell'edificio allora occupato da abitazioni; aveva anche accennato al fatto che, nonostante le brevi indagini di scavo condotte, egli aveva dovuto ricoprire gli indizi della scala di collegamento diretto tra l'odeo ed il teatro. Le tavole di Houel illustrano compiutamente l'aspetto effettivo della fronte semicircolare esterna³⁹, tuttavia la fredda restituzione planimetrica dei due complessi teatrali sembra suggerire informazioni – come nel caso della scala – non più desumibili per osservazione diretta e, con ogni probabilità, fornite dallo scavatore stesso. Nel caso della restituzione del teatro, Houel aveva dichiarato esplicitamente di avere attinto a piante donategli da Biscari e redatte nel corso degli scavi del 1770-1771, forse quelle stesse diseguate da Stefano Ittar⁴⁰.

Più complesso è, apparentemente, il rimando all'edificio templare di ordine dorico in alto a sinistra, verso cui sembra dirigersi il viaggiatore. Le connotazioni architettoniche del rudere ne escludono la collocazione all'interno del territorio di competenza del principe (Valdemone e Val di Noto).

Pagnano ne suggerisce giustamente la identificazione con il tempio di Hera Lacinia ad Agrigento⁴¹, tuttavia sia la relazione del P.pe di Torremuzza, Regio Custode della Val di Mazara⁴², sia il *Viaggio* descrivono l'esistenza in posto di un solo fianco (nord) della peristasi, peraltro ampiamente dissestato sì da richiedere interventi di consolidamento. Philippe d'Orville e Giuseppe Pancrazi qualche decennio prima⁴³ ne avevano riportato uno stato di fatto più integro per cui lo

³⁹ *Voyage*, II (1784), tav. CXLI: "Vuë extérieure de l'Odeum dans son état actuel."

⁴⁰ *Voyage*, II (1784), p. 138. PAGNANO 2000, fig. 12.

⁴¹ Pagnano 2000, p. 86, n. 6.

⁴² "Esiste di esso una sola facciata laterale colla sua scalinata, Colonne e molti pezzi di fregio, e di Cornice; tutto il resto sta involto in un Mucchio di Macerie, e di Rovine" (Pagnano 2001, pp. 199-200).

⁴³ J.Ph. d'Orville, *Sicula, quibus Siciliae veteris rudera additis antiquitatum tabulis illustrantur*, Amstelodami 1764; G.M. Pancrazi, *Le antichità siciliane spiegate colle notizie generali di questo regno.. etc.*, Napoli 1751-1752. Nella pubblicazione dell'olandese, la stampa litografica del tempio appare invertita (Pagnano

stesso Torremuzza non poteva che constatare alla data del 1779 il progressivo degrado dell'edificio. I grafici di Desprez e di Houel⁴⁴, pur nell'accento pittoresco il primo e documentario il secondo, appaiono giustificarsi vicendevolmente circa l'assetto diverso delle rovine.

La tavola di Mayer nel rappresentare il colonnato settentrionale e, scorrettamente, le colonne superstiti della fronte orientale sembra fare, dunque, riferimento non allo stato di conservazione attestato dal *Viaggio*, ma alla documentazione grafica già nota, senza vagliarne peraltro l'attendibilità e minimizzandone le incongruenze⁴⁵. Non è casuale, in ogni caso, che la scelta sia caduta su questo tempio dorico ampiamente diruto, invece che sul più conservato tempio agrigentino della Concordia che avrebbe più compiutamente illustrato i margini più estremi e noti dell'isola raggiungibili dal viaggiatore⁴⁶.

La citazione del rudere, così lontano dal contesto catanese, è l'unico dato, in definitiva, che nell'economia della tavola grafica finisce per assommare la periegesi dell'Isola proposta da Biscari quale chiusura di un percorso intrapreso alla ricerca di "tutto ciò che la lunga età, la barbarie e l'ignoranza hanno lasciato di antico". Al tempio di Hera di Agrigento punta il cammino fisico ed emotivo del viaggiatore; su questo doppio assunto del pellegrinaggio e del rammarico per i luoghi e gli oggetti "scontrofatti" della storia appare indirizzata l'attenzione del lettore e ciò coglie in pieno lo spirito informatore del *Viaggio*.

2001, fig. 77), se i lati superstiti sono il settentrionale e l'orientale come risulta, invece, dalle tavole di Pancrazi (*Ibidem*, fig. 78) e da quelle successive di Desprez e Houel (nota 51). Secondo la relazione di Torremuzza (*Ibidem*, p. 200), D'Orville e Pancrazi visitarono il tempio nell'ordine, contrariamente a quanto si deduce dalla data delle loro pubblicazioni.

⁴⁴ J.Cl.R. De Saint-Non, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Paris 1781, tav. 33 Sicile; *Voyage*, IV (1787), tav. CCXVIII: "tel qu'il était en 1778".

⁴⁵ Il colonnato superstite è quello settentrionale e da d'Orville vengono segnate in posto cinque delle sei colonne della fronte occidentale; nel grafico mancano il lato meridionale e orientale della peristasi. La veduta prospettica pubblicata da Pancrazi, oltre che sul fianco nord dell'edificio, mostra colonne *in situ* anche in quello meridionale e sulla fronte orientale, chiaramente identificabile per la presenza dell'altare e del *temenos*. Nella tavola Mayer sembra fare riferimento al grafico di Pancrazi scorrendone la prospettiva (interesse delle colonne frontali) e riportando, inoltre, scorrettamente la scansione dei fusti in tre rocchi, invece che in quattro.

⁴⁶ J.J. WINCKELMANN, *Osservazioni sull'architettura dell'antico tempio di Girgenti in Sicilia*, in "Storia delle arti del disegno presso gli antichi" (trad. Carlo Fea), III, Roma 1784, pp. 107-128.

La curiosità che spingeva i viaggiatori a varcare i confini dell'Isola e a percorrerne le difficili strade è certamente un atteggiamento ricorrente del *Tour*; nelle rappresentazioni odeporiche del Settecento è un comportamento tipico reso, emblematicamente e pittorescamente, mediante il viaggiatore in groppa al cavallo (o mulo) e affiancato da una guida locale, appunto, in prossimità delle rovine antiche. Tra le tante allusive vignette di genere citiamo quella movimentata inserita da Houel ai piedi del tempio di Hera ad Agrigento⁴⁷. Peraltro, in un'apposita tavola del *Voyage*, l'architetto francese aveva già avuto modo di descrivere ed illustrare minuziosamente⁴⁸ l'assetto "consigliato" per ogni gruppo in visita.

Biscari insiste molto su questo incalzare del viaggio, e nell'isolamento della figura di viaggiatore utilizzata da Mayer si può, forse, cogliere, rispetto ai simili ma più articolati e pittoreschi indicatori odeporici di Saint-Non e Houel, il tentativo di un riscatto dal pericolo e dal disagio delle vie verso e attraverso la Sicilia avviato dal sovrano Borbone con la realizzazione della "magnifica Strada Regia"⁴⁹.

Nonostante questa articolata proiezione dell'antiporta, la stesura graficamente atrofica del *Viaggio* diventa inquietante sul piano della resa scientifica. Il ricorso ad un organico supporto illustrativo era, infatti, ormai un fatto consolidato nella prassi della pubblicistica antiquaria e costituiva uno strumento di emozione e verità parallelo al testo. Già nel 1752 erano stati pubblicati i due citati volumi illustrati di Pancrazi sulle antichità della Sicilia e nel 1764 il "romanzo" dell'architettura antica della Sicilia, postumo, di Jean Philippe D'Orville. Questi ebbe il merito di aprire nei resoconti di viaggio sulla Sicilia la strada alla rappresentazione grafica come strumento indispensabile di documentazione e di grande forza evocativa; non mancavano, però, distorsioni nella lettura grafica di alcuni monumenti e sovente, in assenza di indagini di scavo, ne era frainteso il significato. Biscari si dimostra più volte pesantemente polemico nei confronti di quest'opera, in realtà più sul piano della pertinenza delle interpretazioni proposte circa alcune emergenze antiche piuttosto che sulla struttura del testo⁵⁰. Inoltre, può non apparire infondato il so-

⁴⁷ *Voyage*, III, tav. CCXVIII.

⁴⁸ *Voyage*, I (1782), pp. 3-4, tav. II.

⁴⁹ *Viaggio*, p. 9.

⁵⁰ Paternò, *Discorso accademico* cit, p. II, n. 1.

spetto che nella valutazione complessiva del volume dell'olandese abbiano avuto il loro peso non solo il giudizio e le prese di posizione di Winckelmann⁵¹ su questa impresa editoriale, ma anche l'eco del dibattito archeologico sulle altre recenti e ben più prestigiose pubblicazioni "odeporiche", ormai diffuse nei circuiti antiquari⁵². Contributi paralleli, ma di ben altra natura, al mito dell'antropologia e dell'archeologia "raccontata" avevano proposto l'esperienza e l'interesse calati da Brydone nel suo *A tour through Sicily and Malta*⁵³ così come il taglio del citato *Reise* di Riedesel.

Diversi puntuali interventi di Giuseppe Pagnano mi esimono dall'entrare nel merito della specificità del linguaggio grafico settecentesco e dell'ormai imprescindibile ricorso al duplice aspetto della documentazione grafica a corredo di un testo di antiquaria/archeologia: l'utilizzo di immagini accattivanti di genere pittoresco assieme a tavole di taglio "scientifico" redatte in proiezioni ortogonali; gli elaborati, tuttavia, sono frutto di competenze diverse, difficilmente e raramente cumulate nello stesso operatore grafico⁵⁴. La rinuncia di Biscari allo strumento grafico-documentario come supporto alla sua archeologia "raccontata" è, allora, più che mai un atto voluto. Egli stesso dichiara di non ritenere rilevante il fatto che il testo veda la luce così "malamente in arnese", sebbene sia accertato che la serie di disegni disponibili fosse già nutrita. Riedesel, che ha conosciuto Biscari a Catania, non prefigura certo nel 1767 tale at-

⁵¹ J.J. WINCKELMANN, *Lettere Italiane* (a cura di G. Zampa), Milano 1961, p.260 (lettera 111, 8 novembre 1765). Sempre a Winckelmann si devono giudizi negativi sull'opera di Pancrazi, fatta al modo fratesco: inavvertenza, trascuraggine e poco intendimento; "Io non finirei così presto s'io volessi entrare in qualche discorso su questo negozio." (*ibidem*, lettere 34, 50 e 54, a G.L. Bianconi del settembre 1758, 7 aprile e 24 giugno 1759). Tali appunti negativi, del resto, sono ripresi in *Riflessioni sull'architettura degli antichi Templi di Girgenti in Sicilia* (1759).

⁵² Sulle pubblicazioni di interesse archeologico con apparati grafici, allora circolanti e tuttavia forse non a conoscenza di Biscari, vedi M. Cometa, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia ed il Grand Tour nell'età di Goethe*, Roma-Bari 1999. Considerazioni su alcune di queste pubblicazioni sono già espresse da Winckelmann (1760) e successivamente chiosate da Carlo Fea nella prima edizione in italiano della *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, III, Roma 1784, pp. 10-12.

⁵³ La prima edizione vede la luce a Londra nel 1773, a tre anni dal viaggio in Sicilia; la prima traduzione in francese, lingua più accessibile alla cultura europea, è del 1775.

⁵⁴ Pagnano 1977, p. 95. Houel, per esempio, costituisce una delle eccezioni alla regola.

teggiamento rinunciatario: “Visto che il principe segue i lavori personalmente, visto che fa misurare tutto sotto i suoi occhi e visto che farà egli stesso le descrizioni, sono sicuro che questo sarà il lavoro più preciso e veritiero sugli edifici ben conservati e sulle antichità di Catania”⁵⁵. Per contro, val la pena notare, sulla scorta di una lettera del principe Torremuzza⁵⁶, che per un verso le stesse pretese di Biscari non fossero particolarmente aggiornate sulla tipologia della documentazione grafica. Vi si riferisce delle perplessità espresse dall’architetto Carlo Chenchì sull’incarico affidato al pittore di fare per ogni antichità “un unico quadro di prospettiva”. Per altro verso, la delusione del danese Münter⁵⁷ circa la carenza di competenti e aggiornati disegnatori a Catania in grado di soddisfare le esigenze di una puntuale documentazione grafica dei reperti antichi può dare corpo ad alcune ipotesi sulla atrofia grafica del *Viaggio*.

L’ipotizzato atteggiamento rinunciatario del principe può assumere, per esempio, il tono di una insoddisfazione sostanziale nei confronti della disomogeneità dell’apparato grafico accumulato nel corso della sua lunga militanza archeologica. Se atto di “onestà” scientifica e di consapevolezza culturale circa il diverso ruolo assunto dalla documentazione grafica, esso potrebbe essere scaturito anche dal confronto tra la produzione grafica del suo principale collaboratore Luigi Mayer e quella del francese Jean Houel che, peraltro, ebbe modo di rileggere con migliori mano e presupposti proprio alcuni dei grafici mostratigli dal Biscari. La figurazione cui ricorre il francese diventa, a differenza che in Mayer, strumento puntuale, anche al limite della schizofrenia grafica⁵⁸, di una condivisibile conquista della conoscenza e della ossessione scientifica per le memorie antiche. Del resto, anche nel caso delle tavole “tecniche” di Chenchì, ora presso l’archivio di Stato di Catania, è lacunoso l’approfondimento scientifico sull’architettura degli edifici rappresentati, che invece cogliamo nei grafici di Houel, soprattutto in quelli preparatori.

⁵⁵ Riedesel 1997, p. 84.

⁵⁶ Archivio di Stato di Catania: *Archivio Paternò Castello di Biscari* b 1104 bis/pc 181r-V(AMI).

⁵⁷ Pagnano 1977, pp. 97-98. Münter è a Catania nel 1786 qualche mese prima della morte di Biscari.

⁵⁸ Cometa 1999, p. 73.

In questa prospettiva, l'antiporta del *Viaggio* diventa, allora, specchio e metafora di un disagio del Biscari intessuto tra la sensibilità moralizzante dell'antiquaria e quella intellettualistica dell'archeologia; la proiezione dell'ultimo atto di una vita spesa a coltivare e perseguire quel mito le cui radici affondano nel periodo della sua formazione all'ombra dei chiostri del Collegio Teatino dei Nobili a Palermo⁵⁹ e si irrobustiscono nel breve periodo di permanenza a Catania di Domenico Sestini⁶⁰.

Se, di solito, in una tavola di apertura l'ermeneutica dei segni risolve la proiezione ideologica delle tesi poi sviluppate, il *Viaggio* sembra banalizzarsi nella elencazione di reperti archeologici; l'immaginario mayeriano si configura come una celebrazione di genere che ruota attorno al coinvolgimento museale e alla formazione antiquaria del principe: una sminuitiva risposta rispetto al dibattito culturale in atto sulla archeologia della Sicilia, alla dinamica della sua esperienza e agli incarichi ufficiali rivestiti.

Tale proiezione sottotono è ancor più evidente se confrontiamo questa figurazione con l'allegoria dedicata al principe alla fine del decennio 1760 e con il ritratto che celebra il momento più maturo, conclusivo del suo percorso di vita e di scienza.

Ricorrono nella prima immagine i tratti di Biscari ancora giovane tra alcuni reperti archeologici della sua Wunderkammer, non ancora quelli prestigiosi che costituiranno il vanto della collezione museale⁶¹.

⁵⁹ Biscari ha frequentato il Collegio Teatino già dall'età di nove anni: G. Giarrizzo, *Appunti per la storia culturale della Sicilia settecentesca*, in *Rivista Storica Italiana*, 79, 1967, pp. 584-587.

⁶⁰ Tra il 1774-1777 Sestini è chiamato da Biscari a rivestire la carica di suo antiquario e bibliotecario (D. Sestini, *Descrizione del museo di Antiquaria e del gabinetto d'Istoria Naturale del Signor principe di Biscari*, Livorno 1787, p. XV; la prima, più scarna, edizione è stata pubblicata a Firenze nel 1776). Vedi A. Salvatore, *Catania e la Sicilia Orientale nella descrizione di un viaggiatore italiano del secolo XVIII*, in *ASSO*, 4, 1909, pp. 227-242.

⁶¹ Copia firmata dell'incisione anonima, allegata da Vito Librando a P. Brydone, *Viaggio in Sicilia e a Malta. 1770*, a cura di V. Frosini, Milano 1968, p. 81, è dal 1975 presso l'Archivio di Stato di Catania. Vedi: C. Grasso – A.M. Iozzia, *I viaggiatori del Settecento e la cultura antiquaria nelle lettere ad Ignazio Paternò Castello, V principe di Biscari (1719- 1786)*, in "Un Millennio di storia tra le carte d'archivio", a cura di Cristina Grasso, Catania 2003, pp. 141- 160 (figura a p. 145). La datazione è stata ipotizzata a ragione della presenza dell'acquedotto a doppio or-

La stessa allegoria sugli interessi antiquari e sociali dello studioso mecenate verrà riutilizzata parecchi anni dopo come antiporta al volumetto sul "terribile terremoto" di Messina del 5 febbraio 1783. Rispetto al primo grafico la nuova incisione realizzata da Zacco sembra proporre tratti del volto più maturi, ma la prospettiva celebrativa è sempre quella antiquaria, come sottolinea ancora lo stesso epigramma riportato nella *tabula*⁶², e costituisce nella elogiativa prefazione di Michele Torcia l'occasione di un ennesimo manifesto del pluridecennale impegno "illuminato" del catanese⁶³.

Il ritratto è, invece, pertinente agli ultimi anni di vita del principe a giudicare dall'appesantimento dei tratti fisici e dall'aura di introverso bilancio disegnata nella stanchezza degli occhi⁶⁴. Gli strumenti dell'apoteosi sono, non a caso, da un lato la base di colonna del teatro romano, quale metafora del suo impegno archeologico, e dall'altro il recupero dell'immagine della città attraverso l'architettura del suo palazzo, quale emblema del suo impegno civile. Tale percorso di lunga durata, culturale e politico assieme, è frutto di un impegno morale che ruota attorno al modello incarnato da Athena e corroborato dalla lettura delle fonti⁶⁵.

In questa costruzione dell'immagine "ufficiale" di Biscari presso compatrioti e visitatori stranieri rimangono, in realtà, margini di perplessità.

dine di fornicì; la costruzione, iniziata da Biscari nel 1765 attraverso il suo feudo di Aragona, costituisce un chiaro atto di evergetismo ed impegno civico (F. Ferrara, *Storia di Catania*, Catania 1829, p. 255). Il grafico inciso da Zacco è stato utilizzato più tardi come antiporta del volumetto di Biscari dal titolo *Descrizione del terribile terremoto del 5 febbraio 1783, che afflisse la Sicilia, distrusse Messina e gran parte della Calabria, diretta alla Reale Accademia di Bordeaux. Poesia del Pensante Peloritano*, edito a Messina nel 1784.

⁶² Ignatius II. De Paternione Biscaris Princeps V. / *Dum rapit antiquas ex aevi morsibus artes, / Nil in se tempus juris habere docet.* [mentre sottrae ai morsi dei secoli le antiche arti, insegna che il Tempo non ne ha alcun diritto].

⁶³ Cfr. *Prefazione*, pp. I-IX, al citato volume di Biscari sul terremoto messinese del 1783 (vedi n. 61).

⁶⁴ Münther 1823, cit., p. 23: "questo venerabile vecchio... meglio educato di quanto i nobili Siciliani praticar solevano alla metà di questo secolo, ritrovò di buon'ora contento nelle scienze."

⁶⁵ "Alzò il segnale della dottrina e vennero da lungi le belle Arti e le Scienze ad ubbidire al suo comando": D. Privitera, *Elogio di Ignazio Paternò Castello principe di Biscari*, Catania 1987, p. 27.

Nel campanilistico bilancio delle personalità della cultura catanese impegnate a "disgombrare gli antichi orrori", Domenico Privitera divide i meriti di Biscari con quelli di Monsignor Ventimiglia⁶⁶. Tra le riflessioni "private" riportate nel diario, Münther, che conobbe il principe un anno prima della sua scomparsa, annota un profilo negativo dell'uomo catanese rispetto a quello pubblicato, invece, nel *Nachrichten* del 1790⁶⁷: "ha molto letto, ma non è un dotto, né un cervello molto acuto"⁶⁸. Né più lusinghiere sono le considerazioni che Domenico Ligresti⁶⁹ trae da un esame della biblioteca biscariana, caratterizzata da un eclettismo di fondo, e nonostante l'interesse per l'archeologia, poco specializzata ed aggiornata in tale ambito. Inoltre, il personaggio si dimostra nelle scelte "privo di doti di profondità e di originalità di pensiero ma non disinteressato ai grandi problemi della sua epoca". Abbiamo già citato il giudizio assai negativo di Libertini su taluni presupposti della ricerca sul campo: "vecchio sistema di devastare ruderi e sepolcreti pur di fare bottino di oggetti"⁷⁰. A giudizio di Giovanni Salmeri il coro dei dissenzienti sulla immagine "ufficiale" dello studioso catanese potrebbe essere stato, già nel Settecento, più nutrito⁷¹.

Il bilancio sulla personalità di Biscari rimane, in definitiva, ancora aperto e, soprattutto, non è stato del tutto tratto dalla gabbia della mitizzazione campanilistica operata dalla cultura archeologica locale.

L'accelerazione data alla pubblicazione del *Viaggio* o la mancata edizione sulle antichità di Catania possono essere in parte giustificate dallo stato di salute del Biscari molto precario negli ultimi anni della

⁶⁶ *Ibidem*, p. 27, nota f: "Monsig. Ventimiglia merita gran parte della lode che si dona a Biscari del gusto che si cominciò ad introdurre nel nostro paese...".

⁶⁷ F. Münther, *Nachrichten von Neapel und Sicilien, auf einer Reise in den Jahren 1785 und 1786 gesammelt*, Copenaghen 1790 (edizione originale in danese *Efterretninger om Begge Sicilier, samlede paa en areise i disse Lande i Aarene 1785 og 1786*, Copenaghen 1788-1790).

⁶⁸ C. Naselli, *Diari di Federico Münther*, in *Bollettino Storico Catanese*, 4, 1941, pp. .

⁶⁹ D. Ligresti, *La Biblioteca del principe di Biscari*, in *Bibl. Società Storia Patria*, ser. I/III, Catania 1978.

⁷⁰ *Supra*, n. 11.

⁷¹ G. Salmeri, *La Sicilia nei libri di viaggio del Settecento tra letteratura e riscoperta della grecità*, in *Analecta Romana*, 28, 2001, pp. 64-82 (69, n. 52; v. bibliografia precedente).

sua vita⁷², ma le circostanze possono avere avuto radici più profonde. Appare, per esempio, emblematico degli interessi dello studioso l'accento antiquario su cui insiste l'antiporta di Mayer; essa riprende i vecchi stilemi del ritratto giovanile assommando semmai i nuovi, diversificati segni del suo coinvolgimento nella ricerca sul campo. L'essersi riscattato da quella strada di piattezza e narcisismo "a cui per propria scelta o per le circostanze era forzata la nobiltà siciliana"⁷³ potrebbe risultare l'esito della formazione erudita e civile acquisita presso i teatini palermitani; tale proiezione, tuttavia, non riuscì a superare i limiti della passione antiquaria e con essi i modelli (imposture⁷⁴) archeologici teatini. Sembrano, cioè, rimanere fuori le circostanze e gli echi dell'appassionato dibattito archeologico innescato da Winckelmann sulla complessità del caso siciliano e i modelli di analisi proposti dal tedesco a proposito dell'architettura dorica agrigentina⁷⁵.

Proprio al volgere della antiquaria in scienza dell'archeologia la ricerca locale segnerà il passo ancora per parecchi decenni.

⁷² Münther, p. 26. La morte lo colse il 1 settembre 1786, due anni dopo la pubblicazione del *Viaggio*.

⁷³ *Ibidem*, p. 23.

⁷⁴ Winckelmann, *Lettere Italiane* cit., p. 70 (lettera ad A. Bianconi, 17 settembre 1757).

⁷⁵ Winckelmann, *Riflessioni* cit., pp. 109-128.

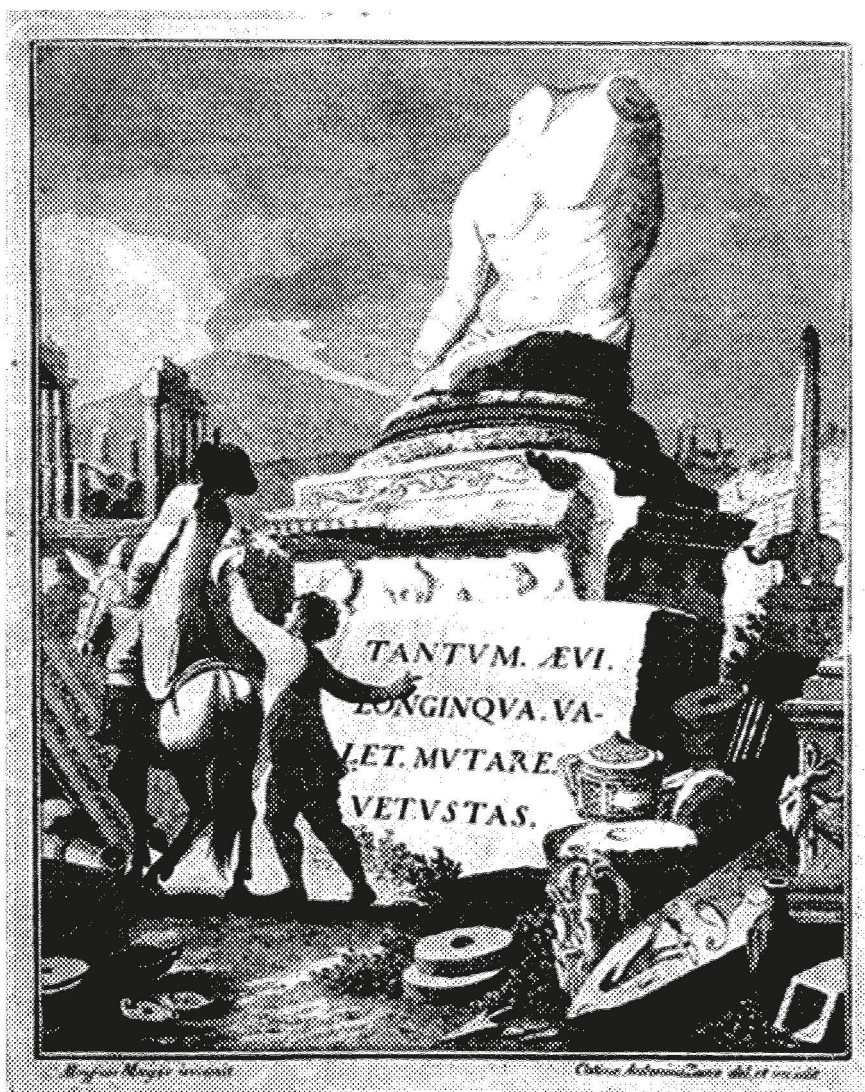
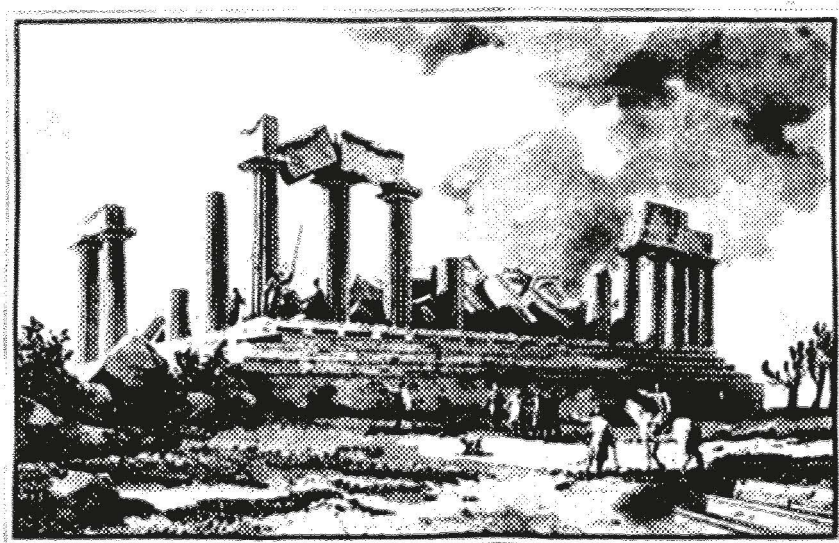
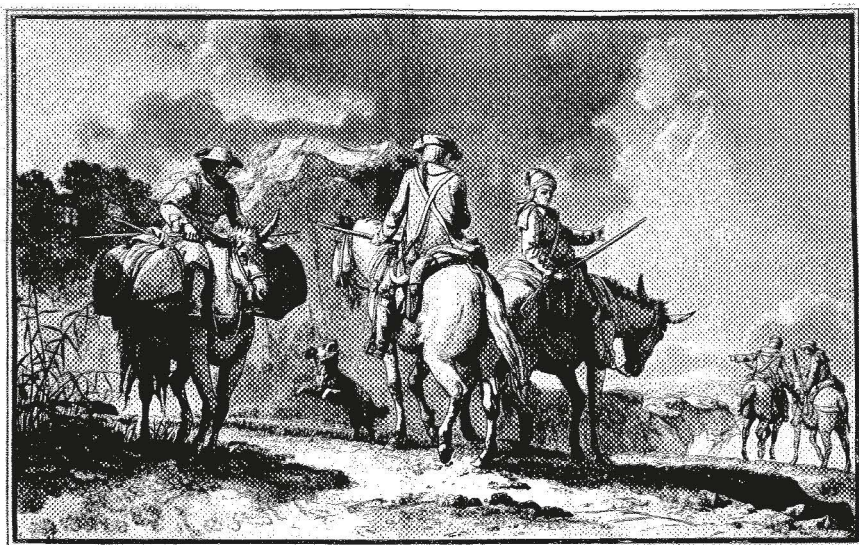


Fig. 1 – L. Mayer – A. Zacco: Antiporta (da Biscari 1781, *Viaggio*)



Vue du Temple de Junon Lucine
 d'après une gravure de 1778

Fig. 2 – J.P.L. Houel: Vue du Temple de Junon Lucine tel qu'il était en 1778 (da *Voyage*, tav. CCXVIII)



Les Voyageurs Siciliens.

Fig. 3 – J.P.L. Houel: Les Voyageurs siciliens (da *Voyage*, tav. II)



Fig. 4 – A. Zacco: Antiporta (da Biscari 1784, *Descrizione*)

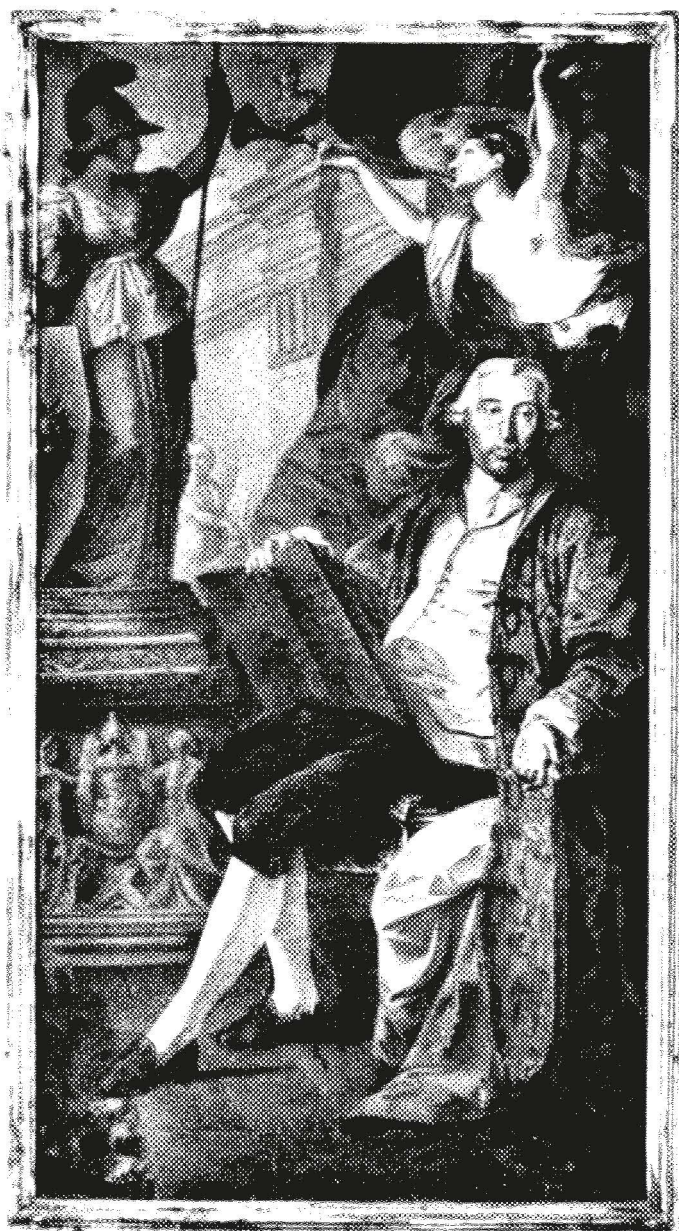


Fig. 5 – Autore ignoto (fine XVIII secolo): ritratto di Igrazio Paternò Castello principe di Biscari

NATASCIA TONELLI

LA SERIE DELLE CANZONI E IL *CONVIVIO*

“Que nobilissima sunt, carissime conservantur”: nel corso della sua riflessione intorno al metro più nobile, avanti ogni indicazione di tipo normativo, Dante dapprima proclama l’eccellenza delle canzoni, poi, a riprova di quanto sostenuto, rileva che queste vengono con ogni cura conservate. Pare trattarsi di osservazione basata su dati oggettivi verificabili, stante il suo statuto assiomatico non sottoponibile a discussione, da tutti i frequentatori di libri; osservazione tale da esser posta a primo termine di uno dei sillogismi attraverso i quali Dante fa qui procedere la sua argomentazione:

Preterea: que nobilissima sunt carissime conservantur; sed inter ea que cantata sunt, cantiones carissime conservantur, ut constat visitantibus libros: ergo cantiones nobilissime sunt, et per consequens modus earum nobilissimus est (*De vulgari eloquentia* II 3, 7).

Ma quel *carissime* che suggerisce una sfumatura di tipo affettivo, da *generante* nei confronti del *generato*, “ché la nostra operazione in alcun modo è generazione” (*Cv.* III 9, 4); quel *conservantur* che denota un’azione compiuta o in atto, paiono basarsi, oltre che su una prassi già consolidata e perciò a chiunque osservabile nella gerarchia di genere attuata dai Canzonieri antichi (“ut constat visitantibus libros”), anche su di una attività piuttosto individuale (autoriale) di ‘conservazione’ dei testi, cioè dei più nobili fra essi. Direi anzi che, nello specifico, rivolgendosi nel *De vulgari eloquentia* non solo ad un pubblico curiale di lettori di poesia, ma, credo, prioritariamente a chi poesia scriva, Dante, assertivo ed esortativo a un tempo, stia proprio e con precisione ponendo le basi teoriche – necessitate dall’eccellenza stessa del metro di cui parla, dall’eccellenza della lingua che sublima quel metro e che dallo stesso viene a sua volta innalzata e consolidata, dettate dall’esigenza di creare una storia e una tradizione a quel metro e alla sua lingua – per quella rivoluzionaria novità nella storia della

poesia che va sotto il nome di canzoniere d'autore. Solo da Dante in poi (si pensi alla diaspora delle poesie dei più vicini ed amici Cavalcanti e Cino), eccettuato forse Guittone, nella lirica italiana sarà per primo lo stesso autore, padre dei propri testi, ad occuparsi dei figli migliori, a garantirne con ogni cura la conservazione che vorrà per loro dire imperitura – e, ipso facto, ordinata – sopravvivenza.

Tecniche di conservazione di testi Dante, all'altezza del *De vulgari eloquentia*, certo già ne aveva sperimentate. I collegamenti intertestuali fra le liriche della *Vita Nuova* individuati da Santagata, vigenti addirittura a prescindere e nonostante la prosa che li espone e li immette in un discorso narrativo, dichiarano una praticabilità tutta poetica di un percorso di lettura orientato e perciò stesso produttore di senso ulteriore. La portata del quale Dante aveva però deciso, per il libello, di articolare, sviluppare e demandare in toto alla prosa. E dunque ecco il prosimetro: a giustificare la scelta, se non dei più nobili nel senso metrico che all'aggettivo conferirà il *De vulgari* certamente dei più riusciti, dei più adatti fra i testi allora composti a tessere la lode e la breve esistenza terrena della beatrice. Le altre rime evidentemente non *'conservantur'*: destinate alla dispersione, presumibilmente in parte all'oblio.

Difficili da districare i rapporti cronologici relativi fra *De vulgari* e *Convivio*: Barbi, e a lui mi attengo, sembra ipotizzare un'antiorità relativa del *De vulgari*, ma comunque "la contemporanea concezione delle due opere", probabilmente contemporanea gestazione¹. Certo il libro II del *DVE* sulla canzone e l'esposizione delle canzoni nel *Convivio* nascono da un medesimo momento ideativo, sono l'espressione complementare della stessa riflessione sull'eccellenza e su forma e contenuti di questa eccellenza: da un lato affrontata dal teorico normatore, dall'altro agita dall'autore di quel preciso genere metrico. I due trattati possono ben essere contemporanei, condotti su due tavoli, o meglio: indossando Dante panni diversi. Entrambi interrotti, forse entrambi sacrificati sull'altare della rinascenza poesia. Il *Convivio* certo rappresenta il monumento alla conservazione dei testi più nobili, conservazione e nobiltà che il *De vulgari* congiuntamente postula: esacerbando a tal punto questa sua funzione (anche con lo stesso progressivo accumulo delle pagine necessarie a sostenere artificiosamente l'allegoricità dei testi esposti) da decretare il proprio stesso

¹ Così in M. Barbi, *Introduzione* [1934] a D. A., *Il Convivio*, ridotto a miglior lezione e commentato da G. Busnelli e G. Vandelli (con un'appendice di aggiornamento a c. di A. E. Quaglio), Firenze, Le Monnier, 1968², parte I, pp. xvi-xix.

fallimento, la propria non continuabilità. Quale posizione occupa, rispetto ad esso, l'altra, più propriamente poetica, strategia di conservazione delle canzoni posta in atto da Dante, volta a formare proprio un 'libro delle canzoni'?² Penso, lo anticipo senza però aggiungere qui molto sulla questione, che in parte e in una prima fase lo preceda in una sua indipendenza di raccolta; gli sia, secondariamente, e in seguito, funzionale (ovvero il contrario: si veda oltre), ma che nel suo complesso e infine, organizzato così come lo conosciamo oggi, ne raccolga le ceneri facendone nascere una forma nuova. D'altronde, che vi sia una precedenza dei testi poetici rispetto alla loro esposizione in prosa risponde alla logica delle cose (né si potrebbe pensare, viste le dichiarazioni di Dante, che le sole tre canzoni commentate fossero predisposte al momento della stesura come finalizzate all'opera), poi alle molteplici attestazioni che Dante dissemina nel medesimo *Convivio* lasciandoci intravedere una struttura del trattato già in gran parte delineata (se non totalmente), e non solo nella mente dell'autore: che traeva bensì sostanza e concretezza dalle canzoni, dalla serie delle canzoni già elaborate.

Boccaccio, per ben tre volte copista – e oggi sappiamo: solo copista, in nessun modo responsabile – della sequenza delle quindici 'canzoni distese', nel suo *Trattatello in laude di Dante* pare non aver dubbi sull'intenzione dantesca:

Compose ancora molte canzoni distese e sonetti e ballate, oltre a quelle che nella sua *Vita nuova* si leggono.

E sopra tre delle dette canzoni, come che intendimento avesse sopra tutte di farlo, compose uno scritto in fiorentin volgare, il quale nominò *Convivio*...³

Opinione che plausibilmente gli deriva appunto dalla lettura dello stesso *Convivio*, ma che, con un suo non inusuale vizio di superficialità, non verifica nei dettagli: quindici le canzoni ordinate, quattordici quelle previste dal e per il commento. La non corrispondenza numerica fa buon gioco a coloro che hanno escluso a priori la destinazione

² Libro d'autore che credo di aver individuato in quanto tale grazie alla recente edizione critica delle *Rime* curata da De Robertis: v. il mio *Rileggendo le Rime di Dante secondo l'edizione e il commento di Domenico De Robertis: il libro delle canzoni*, SPCT 73, ottobre 2006, pp. 9-59.

³ La citazione è dalla seconda redazione (v. il *Trattatello* nelle sue due versioni a cura di Pier Giorgio Ricci nel terzo vol. delle *Opere*, Milano, Mondadori, pp. 423-538), ma senza significative variazioni rispetto alla prima.

conviviale delle distese; e basterà citare, per autorevolezza e perentorietà, il giudizio, da nessuno più revocato in dubbio, che Barbi esprime nell'introdurre il *Convivio* nell'edizione Busnelli-Vandelli, dopo aver discusso storicamente la posizione 'boccacciana' che trova supporto fin da un anonimo "trascrittore ed emendatore" quattrocentesco (ma a Barbi ben noto, e dal 1915: Antonio di Tuccio Manetti):

Non sono quattordici canzoni, non sono in quell'ordine che dovrebbero essere, non risalgono nella tradizione manoscritta più in su del Boccaccio: ci manca assai per credere d'avere innanzi la testimonianza diretta o l'eco della scelta e disposizione di Dante stesso!⁴

Da allora, da quelle parole, niente era cambiato fino a che la ricognizione della tradizione dovuta a De Robertis non ha rimosso l'ultimo nella climax, il principale degli ostacoli individuati da Barbi ("La scelta e l'ordine di quelle quindici canzoni si deve a Giovanni Boccaccio... il gran numero di codici che ci presentano siffatta serie è, non indizio di tradizione tanto antica da poter risalire fino a Dante, ma conseguenza della gran fortuna che ebbe la raccolta boccacesca"⁵): la silloge della canzoni non fa data dalla trascrizione di Boccaccio, la precede e affonda le sue origini ai primi decenni del Trecento, a una fase in cui Dante era ancor vivo.

Allusioni a una serie di canzoni pronte, forse già 'pubblicate', comunque divulgate, sono peraltro chiare nello stesso *Convivio*, e fin dall'inizio del trattato là dove vengono esposte le ragioni, la necessità dell'opera di commento proprio a quei testi già offerti ai "miseri" e che da sé soli non erano stati compresi:

... per li miseri alcuna cosa ho riservata, la quale a li occhi loro, già è più tempo, ho dimostrata; e in ciò li ho fatti maggiormente vogliosi. Per che ora volendo loro apparecchiare, intendo fare un generale convivio di ciò ch'i' ho loro mostrato... (I 1, 10-11)

Dante ci parla dunque di un tempo ben precedente l'idea del libro, in cui le canzoni, dal numero per ora imprecisato, erano circolate presentando qualche intrinseca difficoltà, che solo a chiazze le oscurava, facendone maggiormente apprezzare la bellezza che non la bontà, pietanza indigesta da accompagnarsi col pane dell'autoesegesi:

⁴ Barbi, *Introduzione* cit., parte I, p. XLIV.

⁵ Ivi, p. XLIII.

La vivanda di questo convivio sarà di quattordici maniere ordinata, cioè quattordici canzoni sì d'amor come di virtù materiate, le quali senza lo presente pane aveano d'alcuna oscuritate ombra, sì che a molti loro bellezza più che loro bontade era in grado (I 1, 14).

I tempi passati dei verbi non lasciano a loro volta ombra di dubbio sul fatto che le quattordici canzoni, tutte, *aveano* elementi di difficoltà interpretazione, tali che ne *era* piaciuto piuttosto l'aspetto esteriore che il 'buon messaggio'⁶: tutte quante e quattordici dunque erano *già è più tempo* e da *molti* ben conosciute ancorché non completamente, o a fondo, comprese (e che le "canzoni predette" fossero già diffuse e tutte, e proprio *quelle*, dovessero esser liberate da un pregiudizio di lettura complessivo, relativo alla "vera intenzione" che le aveva dettate, è specificato ancora subito dopo: "E con ciò sia cosa che la vera intenzione mia fosse altra che quella che di fuori mostrano le *canzoni predette*, per allegorica esposizione *quelle* intendendo mostrare"). Ma non solo – o non tanto – per render loro il giusto merito esplicativo Dante si accinge a interpretarle filosoficamente, quanto, e apertamente, per renderlo a sé stesso, a Dante esule, personaggio pubblico abbisognante di accreditarsi anche moralmente nei luoghi delle proprie peregrinazioni (si pensi alle sconsolate, sofferte parole sulla percezione riduttiva che inevitabilmente ha il mondo di chi è soggetto al "vento secco che vapora la dolorosa povertate", giudizio che ancor più dolorosamente per chi lo subisce si estende di necessità alle opere, "sì già fatte, come quelle che fosse a fare", della *persona invilita*) e che desidera *per via di dottrina* levarsi di dosso un'accusa d'infamia. La portata, il significato, per quanto opportunamente ridimensionato dalla critica⁷, del termine, Dante anche ben definisce o circoscrive sempre relativamente alle *predette canzoni*:

Movemi timore d'infamia, e movemi disiderio di dottrina dare, la quale altri veramente dare non può. Temo la infamia di tanta passione avere seguita, quanta concepe chi legge le sopra nominate canzo-

⁶ E d'altra parte Dante sembra qui rielaborare prosasticamente quanto già consegnato al congedo di *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*: "Canzone, io credo che saranno radi /color che tua ragione intendan bene, / tanto la parli faticosa e forte /.../ 'Ponete mente almen com'io son bella'".

⁷ "Fama mala", come consiglia di interpretare il termine Marigo, riportato da Busnelli-Vandelli e da Vasoli, ad loc. Già così peraltro Barbi (pure citato da Busnelli-Vandelli) in un intervento.

ni in me avere signoreggiata; la quale infamia si cessa per lo presente di me parlare, interamente, lo quale mostra che non passione ma virtù sia stata la movente cagione (I 2, 15-16).

L'idea che i lettori potevan farsi, si erano positivamente fatti dell'autore di quelle canzoni era di chi fosse dominato dalla passione ("tanta passione... in me avere signoreggiata"); dunque che *passione*, non proprio *virtù*, ne fosse stata "la movente cagione", benché quelle fossero "sì d'amor come di virtù materiate". Amore (e un amore che muove a *tanta passione*, signore imperioso e terribile) dunque primo motore ispirativo: chi avesse letto e chi legga tuttora quelle canzoni si conforta insomma nell'idea che Dante stesso di sé aveva promosso qualche anno prima, nei capitoli fondativi della sua poetica nella *Vita nuova*, e che pochi anni dopo, presentandosi a Bonagiunta nel *Purgatorio*, terrà a ribadire, ricostituendo una linea di continuità per la propria ispirazione: "Io mi son un che quando Amor mi spira...". Ispirazione che in certo senso prescinde sia dal *Convivio* (non per niente a statuto fallimentare), sia dal pure abbandonato *De vulgari* nel quale, presumibilmente nello stesso torno di tempo, tendeva ad accreditarsi come *cantor rectitudinis*.

Dico 'chi legga tuttora' a ragion veduta. Mi pare infatti che le parole di Dante siano univoche e non possano essere fraintese⁸: si proponeva di commentare *quattordici canzoni già scritte e note al pubblico* le quali per lo più gli avrebbero, o tutt'affatto gli avevano procurato fama di persona leggera (Cv. III 1,11: "pensai che da molti, di retro da me, forse sarei stato ripreso di levezza d'animo, udendo me essere dal primo amore mutato") posseduta da una dominante e pur mutevole passione d'amore (che sarà fama non solo qui temuta e ribadita, ma reale condizione confessata poi nel *Purgatorio* fra i vanagloriosi del primato letterario e artistico e solennemente attribuitagli prima da Beatrice nel paradiso terrestre poi da Boccaccio nel *Trattatello*). A prescindere dalla minima discrasia numerica (ma 'nel

⁸ Mi chiedo come, in un saggio comunque importante (*Distanza testuale e cronologica del trattato IV*, in *La felicità mentale*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 123-145), Maria Corti abbia potuto sostenere, nonostante tutte le citate inequivocabili dichiarazioni dantesche, che *Le dolci rime* fu scritta solo dopo e a distanza rispetto ai primi tre trattati del *Convivio*: ritengo piuttosto (come ho segnalato nello studio sopra citato) che fosse già scritta ancor prima degli ultimi versi di *Amor che nella mente mi ragiona*, il cui congedo appunto si collega, giustificandolo, con l'avvio della canzone che la segue immediatamente nella sequenza delle 'distese'.

più ci sta il meno', nel quindici il quattordici! per ora accontentiamoci di questo) e dagli eventuali numeri d'ordine, di Dante abbiamo una serie di canzoni, quattordici delle quali (le prime quattordici di quindici!) sicuramente già scritte, tutte quante, prima che Dante mettesse mano al *Convivio*: né, alla fine, ne possediamo molte altre... Se, come Dante dice a chiare lettere, le quattordici da commentare erano davvero già scritte, o si ipotizza una non giustificabile (se non per un atto di volontarietà, però i testi erano *già è più tempo... da molti noti*, divulgati, impossibili ormai da controllare), un'ingiustificabile, ripeto, dispersione radicale dei testi di Dante, oppure dovremo di necessità fare i conti con i testi, con quelle canzoni – niente spinge ad immaginare che, oltre alla non rintracciata *Traggemi della mente*, Dante ne avesse mai scritte più di quelle che conosciamo, e dunque le quindici cui si aggiungano le due ignote alla sequenza *Lo doloroso amor* e *Ai faux ris* – che ci sono state conservate. Canzoni che appunto ad una lettura non condizionata dalle ragioni intrinseche e sopravvenute del *Convivio*⁹ (nemmeno per le due amorose commentate) senz'altro valgono a Dante non certo infamia bensì imperitura fama di massimo cantore d'amore. Per disperdere la quale Dante certo s'approssimava a render allegoriche in particolare le più marcate in senso 'fervido e passionato': credo Dante pensasse proprio alle petrose e a *Così nel mio parlar*, come necessitanti da parte dell'autore di una forte e dotta smentita del loro così esuberante senso primo e letterale¹⁰.

⁹ A proposito del problema dell'originaria allegoricità delle due prime canzoni, nonostante l'importante saggio di Enrico Fenzi *L'esperienza di sé come esperienza dell'allegoria (a proposito di Dante, Convivio II i 2)*, SD LXVII, pp. 161-200, per la cui tesi di fondo, comunque, non è poi così decisiva l'intenzione prima che presiedeva alla scrittura ("La doppia lettura è frutto di un percorso: il suo fondamento e la sua possibilità stessa stanno, in ultima analisi, nell'esperienza che il soggetto fa di se stesso, o meglio, dell'esperienza della 'differenza' attraverso la quale il pensiero di sé può porsi come tale") ritengo con Barbi (ancorché lo stesso fosse convinto dello statuto allegorico di queste) "che per i bisogni e i propositi coi quali [D.] s'accinse a scrivere il *Convivio* adattasse a nuove invenzioni e a nuovi fini quello che aveva già pensato e scritto con intendimenti diversi" (*Introd. cit.*, p. xxxv) e, più nettamente, dopo Marti, con Pasquini che le canzoni, "seppure scritte in origine per situazioni amorose", sono e sarebbero state "convertite grazie al commento in grandi temi di filosofia morale" grazie ad "una straordinaria operazione di riciclaggio" (E. Pasquini, *Vita di Dante*, Milano, BUR, 2006, p. 45).

¹⁰ Non mi risulta francamente chiaro il motivo per cui si indaghi fra testi positivamente dottrinali o più facilmente allegorizzabili per individuare candidature plausibili alla trattazione conviviale: così sia Barbi (con *Poscia ch'Amor*) sia Contini

D'amore, e d'amore-passione innanzitutto, parlavano e parlano le canzoni di Dante: ma le già scritte quattordici che conosciamo – e che lo fossero le prime dodici è ovvio, tutte avanti l'esilio, delle ultime due qui poco oltre – sono per la precisione “sì d'amore come di virtù materiate”, e in particolare, secondo l'ordine tradizionale della serie trādita in modo compatto, per quanto l'essere composte e d'amore e di virtù sia “dato come carattere comune a tutte”¹¹, sono palesemente di virtù materiate (ma anche d'amore...) le canzoni tredicesima, *Tre donne*, e quattordicesima, *Doglia mi reca*.

Che il quindicesimo e ultimo trattato dovesse esporre *Doglia mi reca nello core ardire* è comunemente riconosciuto, a far data almeno dall'*Introduzione* di Barbi all'edizione Busnelli-Vandelli, giusta le indicazioni intorno alla liberalità che si leggono ancora nel primo del *Convivio* (cap. 8, 18) e poi in *Cv.* III 15, 14 e che paiono rinviare appunto agli espliciti versi sul tema di quella canzone titulata “contra viziosi e massimamente contra gli avari” dalle “più antiche rubriche”¹².

Stesso o maggior accordo per *Tre donne intorno al cor mi son venute*, unanimemente ricondotta al quattordicesimo trattato grazie ai passi intorno alla giustizia che a quello appunto demandano:

onde, avvegna che ciascuna virtù sia amabile ne l'uomo, quella è più amabile in esso che è più umana, e questa è la giustizia [...]. Di questa virtù innanzi dicerò più pienamente nel quartodecimo trattato (I 12, 9 e 12);

Oh misera, misera patria mia! Quanta pietà mi stringe per te, qual volta leggo, qual volta scrivo cosa che a reggimento civile abbia rispetto! Ma però che di giustizia nel penultimo trattato di questo volume si tratterà, basti qui al presente questo poco avere toccato di quella (IV 27, 11).

E che proprio di *Tre donne* si sarebbe parlato mi pare ben lo confermino due indicazioni aggiuntive, che portano senz'altro verso questa canzone, la prima delle quali suggerita nel luogo sopra citato

(che aggiunge *Amor, che movi*), ripresi poi dai commentatori di *Convivio* e *Rime*. Queste posizioni si reggono solo negando credito, oltre che alle esplicite dichiarazioni dantesche, anche ai dati inoppugnabili intorno alla programmata interpretazione di *Tre donne* e di *Doglia mi reca*.

¹¹ Barbi, *Introduzione* cit., n. 1 a p. xxxv.

¹² Vedi D. A., *Rime*, ed. commentata a c. di D. De Robertis, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 179.

del quarto trattato: collegata all'idea di giustizia è infatti, qui come nella canzone, l'idea di patria, patria resa misera dall'assenza della giustizia e patria che allo stesso tempo è preclusa a chi della giustizia-virtù è amico e cantore. La seconda la possiamo rintracciare nel secondo trattato, cap. 1, 4:

L'altro [senso] si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna [...] E perché questo nascondimento fosse trovato per li savi, nel penultimo trattato si mosterrà.

E non mi pare, come propone Pernicone, che l'allusione a *Tre donne* sia giustificata dall'*evidente intento allegorico* della canzone tutta (penso con De Robertis, e prima con Nardi, che qui il senso letterale sia 'puro', che la canzone sia dottrinale piuttosto che allegorica: difficile ritenere che le tre virtù messe in scena e poi Amore rappresentino una 'bella menzogna'), quanto dal rinvio ad un significato 'altro' certamente presente nel suo primo congedo, e solo lì presente: "el dolce pome" che "el fior ch'è bel di fuori / fa disiàr negli amorosi cori"¹³. Il quattordicesimo trattato avrebbe parlato della giustizia, cioè del senso letterale e primo del testo, giusta la dichiarazione della prima donna ("son Drittura"), e del "nascondimento trovato... per li savi", cioè *per li poeti*, partendo presumibilmente dal misterioso accenno del congedo proprio alla pratica allegorica dei poeti. È impossibile divinare come e persino se Dante avrebbe dimostrato la presenza dell'allegoria nel testo della canzone, ed eventualmente se in tutto o parte di questo: credo che il solo secondo congedo si sarebbe prestato, anzi, necessiterebbe proprio di un'interpretazione ulteriore. In ogni caso il rinvio congiunto alla miseria della patria lontana, priva di giustizia, alla giustizia in sé, al senso allegorico a proposito del trattato penultimo non può che individuare *Tre donne* come testo, già scritto, preposto a quel commento di là da venire.

La canzone, se poniamo attenzione in particolare a questi due elementi che, secondo li preannuncia il *Convivio*, sarebbero stati interpretati come aggiuntivi (miseria della patria e allegoria), di corrodo

¹³ Così leggo i vv. 99-100 del testo, come suggerito, in un seminario tenutosi a Siena il 23 marzo 2007, da Claudio Giunta che ringrazio: la conclusione sentenziosa del congedo (e, io credo, in un primo tempo di tutta la canzone), con *el fior* soggetto la cui bellezza induce al desiderio, sarebbe preceduta dal segno interpuntivo dei due punti (":").

al tema principale della giustizia che soprattutto avrebbe informato il quattordicesimo libro, intrattiene però col *Convivio* una relazione più intima, che direi affatto consustanziale. È l'esilio, l'esilio prima delle virtù e di Amore, e poi proprio suo, lo stato che detta a Dante i versi intorno alla condizione miserevole in cui si trovano le donne, di solitudine ("queste così solette"), di indigenza ("discinte e scalze", povere "a fama e a cintura"), di profonda tristezza e pianto irrefrenabile ("son la più trista", "germane sconsolate"), condizione che Amore dichiara di condividere (le sue armi son rugginose per il non uso: il suo potenziale di dominio è annullato, ormai lontano nel tempo e fors'anche nello spazio) e che estende alle virtù tutte ("Larghezza e Temperanza e l'altre nate / dal nostro sangue"), raminghe e mendiche per il mondo ("mendicando vanno"). L'esilio è chiaramente non solo condizione perché il testo nasca, non solo motivo personale che emerge rivendicato a onore nell'ultima delle stanze ("l'essilio che m'è dato onor mi tegno"), ma tema originario e innervante la canzone; così come tutto ciò che fa parte del versante descrittivo del testo (tanto e piuttosto innovativamente esteso e determinante nel connotarlo) è volto a rilevarne le conseguenze così drammatiche sia sull'aspetto esterno sia nel profilo psicologico di chi lo subisce. Le donne discinte, povere, sofferenti e sole divengono figura di chiunque patisca l'allontanamento forzoso e violento dai propri beni, dai propri affetti, dalla propria terra. Si configurano di fatto come l'antecedente sostitutivo lirico dell'autorappresentazione che di sé esule Dante crudamente propone nel *Convivio*. L'esilio sta all'origine del trattato e occupa tematicamente gran parte del primo libro, anzi costituisce della scrittura del *Convivio* la motivazione profonda: l'*infamia* più sopra citata direi che a quello sia strettamente connessa, dovuta. E Dante, spostandone da sé la connotazione, lo chiarisce utilizzando non l'opera ma la persona di Boezio, Boezio e quella specifica situazione esistenziale che lo aveva spinto alla stesura della *Consolatio*, Boezio che umanamente aveva condiviso *infamia* ed *esilio* e volontà di riscatto attraverso la scrittura del suo prosimetro, Boezio che diviene altra figura di se stesso:

E questa necessitate [cessare grande infamia] mosse Boezio di sé medesimo a parlare, acciò che sotto pretesto di consolazione escusasse la *perpetuale infamia del suo essilio* mostrando quello essere ingiusto, poi che altro escusatore non si levava (Cv. I 2, 13).

L'*infamia di tanta passione* derivata dalle canzoni amorose è strettamente legata alla condizione di sbandito di Dante, anche al *minor*

pregio che alle sue opere viene attribuito dato il minor *pregio* che tocca a chi è incorso in una pubblica ignominiosa accusa, fors'anche ad un supplemento d'accusa, morale, cui i suoi scritti potevano strumentalmente essere adibiti. L'esilio si fa così anche chiave di lettura dell'opera, dell'operazione culturale e riabilitante che il *Convivio* prospetta:

... lo mio scritto, che quasi comento dir si può, è ordinato a levar lo difetto de le canzoni sopra dette [...] Ahi, piaciuto fosse al dispensatore de l'universo che la cagione de la mia scusa mai non fosse stata! ché né altri contra me avria fallato, né io sofferto avria pena ingiustamente, pena, dico, d'essilio e di povertate (Cv. I 3, 2-3).

Di scusa, in assenza d'esilio, non ci sarebbe stata necessità per quelle canzoni: il loro *pregio* sarebbe stato coonestato dal *pregio* dell'illustre cittadino cui si dovevano. "Cader co' buoni", star dalla parte dei giusti, del giusto, essere accusati immeritatamente è comunque degno di lode: ma la lode di un giudizio sovrasensibile o trascendente il tempo e lo spazio della propria vicenda terrena e l'intima consapevolezza di aver operato drittamente non rimeritano nel contingente, non controbilanciano e non dissipano la mala fama. "Cader co' buoni" significa pur sempre cadere, condividere dei buoni l'esperienza di perdita del proprio status: ritrovarsi, come essi, esse nel caso, poveri "a fama"¹⁴ e a cintura". Unica consolazione che Dante spera per sé, quella stessa che riconosce a Boezio nel dodicesimo capitolo del secondo libro, la scrittura filosofica: "misimi a leggere quello non conosciuto da molti libro di Boezio, nel quale, cattivo e *discacciato*, consolato s'avea". Boezio come Dante "discacciato", ed ancora esattamente come le tre donne le quali con lo stesso termine vengono introdotte nella canzone:

Ciascuna par dolente e sbigottita
come persona *discacciata* e stanca (vv. 9-10).

E Dante, proprio come quelle, povero anche "a cintura", quasi che, avendo già tracciato per le virtù le linee essenziali a descrivere le loro figure *inville* (talì da assumere un aspetto assai contrastante da quello che avrebbe consentito ad Amore e a Dante stesso di riconoscerne a

¹⁴ Una volta di più si dimostra un fondato arricchimento la *lectio difficilior* promossa a testo da De Robertis nella sua edizione delle *Rime* contro il vulgato banalizzante "povera, vedi, a' panni e a cintura" (v. 36).

prima vista il valore – discinte e scalze, con vesti stracciate –, aspetto che infatti trae in inganno il consanguineo Amore), grazie a quella sorta di preventiva trasposizione e oggettivazione riesca poi a raccontare di sé il medesimo misero peregrinare (“l’altre nate / del nostro sangue *mendicando* vanno”), la preoccupazione che, manifestando la sua disgrazia nella povertà della persona, debba riuscire “in ira a tutti e in non cale”, infine che il suo intrinseco valore, dietro quell’apparenza, possa non essere riconosciuto:

peregrino, quasi *mendicando*, sono andato, mostrando contra mia voglia la piaga de la fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata. Veramente io sono stato legno senza vela e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertade; e sono apparito a li occhi a molti che forseché per alcuna fama in altra forma m’aveano imaginato, nel conspetto de’ quali non solamente mia persona invilio... (Cv. I 3, 4-6)

È però soprattutto la povertà di fama che accomuna gli esiliati e nello stesso tempo li distingue. Privazione dell’“onrata nominanza” per le tre donne, per Boezio, per se stesso, a causa dall’esilio: a coloro che sono dell’“eterna rocca” e che *pur saranno* è consolazione sufficiente il sapere che *tornerà gente* quando che sia a riconoscere il valore, che una nuova umanità *a’ raggi* di un diverso *cielo* farà sì che Amore e virtù tornino ad esser *diletti*. Ma agli “uomini a cui tocca” *grande infamia* non meritata è concesso, è necessario parlar di sé per allontanarla: caduto dalla parte dei buoni era Boezio prima di Dante, con lui Dante condivide la sorte e le motivazioni alla scrittura, da lui deriva le forme per scusare l’altrimenti temuta “perpetuale infamia del suo essilio”.

Credo che canzone 13 e avvio del *Convivio* dialoghino fittamente sui temi che hanno in comune e che li hanno, entrambi, dettati: e d’altra parte, quale altra canzone è *sì d’amore come di virtù materiata* quanto *Tre donne*? Basterà personificare quell’Amore e quella Virtù per avere appunto i due protagonisti della nostra canzone... Mi chiedo se, quando pensa all’allegoria che avrebbe affrontato insieme al tema della giustizia, a Dante in verità non stia riaffiorando alla mente la questione della *sermocinatio*, della prosopopea cui già aveva dedicato il capitolo XXV della *Vita Nuova*: certo il caso di *Tre donne* ben rappresenterebbe quella tipologia estrema di esseri inanimati cui sia dato corpo e sostanza e che fra loro dialoghino, tipologia peraltro assente dal libello, e col commento che voleva approntarle ne avrebbe appunto potuto dischiudere le ragioni profonde grazie alla prosa:

Dunque, se noi vedemo che li poete hanno parlato a le cose inanimate, sì come se avessero senso e ragione, e *fattele parlare insieme*; e non solamente cose vere, ma cose non vere, cioè che detto hanno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti parlano, sì come se fossero sustanzie e uomini; degno è lo dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non senza ragione alcuna, ma *con ragione la quale poi sia possibile d'aprire per prosa* (*Vita Nuova* 25, 8).

Tempi, luoghi, condizioni, ma anche problemi di autolegittimazione poetica della *Vita Nuova* (libro comunque ben presente all'autore ed esplicitamente richiamato nel dare inizio a questo nuovo, tanto da far ripartire il *Convivio* proprio da quello) sono a quest'altezza molto lontani. Tuttavia, la questione della "figura" e del "colore retorico" ("grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denuciare le sue parole da cotale vesta" VN 25, 10), della "veste" metaforica (l'*ornatus*) con la quale i poeti adornano le loro rime, veste sotto la quale è coperta "la vera sentenza", è non solo ancora all'ordine del giorno, ma causa stessa del libro:

Intendo anche mostrare la vera sentenza di quelle [canzoni], che per alcuno vedere non si può s'io non la conto, perché è nascosa sotto figura d'allegoria (Cv. I 2,17);
la presente disposizione, sarà la luce la quale ogni *colore* di loro sentenza farà parvente (Cv. I 1,15).

Ed è la stessa metafora (con *panni* per *vesta*) con la quale è salutata nel primo congedo la canzone,

Canzone, a' panni tuoi non ponga uom mano
per veder quel che bella donna chiude:
bastin le parti nude;
el dolce pome a tutta gente niega,
per cui ciascun man piega.
Ma s'egli avien che tu mai alcun trovi
amico di virtù, ed e' ti priega,
fatti di color novi;
poi gli ti mostra: el fior ch'è bel di fuori
fa disiar negli amorosi cori.

tanto da far sospettare che anche quei "color novi" rispondano a ragioni di coerenza della solita immagine. Né "el fior" troverà spiegazione 'naturalistica', bensì ancora interna all'ambito delle definizioni di ornato retorico. Proprio il desiderio suscitato nei *cuori*, qui

amorosi, ritorna a proposito delle canzoni e della loro efficacia nel muovere a desiderio come rivendicata abilità d'autore sempre nel primo del *Convivio*: "per li miseri alcuna cosa ho riservata, la quale a li occhi loro, già è più tempo, ho dimostrata; e in ciò *li ho fatti maggiormente vogliosi*" (I 1, 10), efficacia chiaramente dovuta al loro ornato, ai loro colori: "loro bellezza più che loro bontade era in grado" (I 1, 14).

Ma passando dal fiore al frutto, dall'ornamento alla sostanza, *Tre donne* credo condivida col principio del *Convivio* ancora molto altro: addirittura la grande metafora alimentare applicata alla conoscenza sulla quale il libro è costruito. Il "dolce pome" che la canzone per sé "niega" potrà essere *gustato e patito* grazie al pane che il libro imbandisce, pane "ch'è mestiere a così fatta *vivanda*", e sembra, in particolare, a questa canzone:

La *vivanda* di questo convivio sarà di quattordici maniere ordinata, cioè quattordici canzoni sì *d'amor* come *di virtù* materiate, le quali senza lo presente pane aveano d'alcuna oscuritate ombra, sì che a molti loro bellezza più che loro bontade era in grado. Ma questo pane, cioè la presente disposizione, sarà la luce la quale ogni *colore* di loro sentenza farà parvente (I 1, 14-15).

Il termine *vivanda*, oggetto così centrale dell'operazione 'divulgativa' del libro (ricorre programmaticamente ben 5 volte nel primo capitolo), compare infatti in Dante per la prima volta proprio in *Tre donne*, e già segnato dal valore metaforico che assume nel *Convivio*: "'O di pochi *vivanda*'". Così Drittura si rivolge ad Amore (v. 31), cibo per pochi, cui pochi accedono nelle parole della poesia e che la prosa del commento dovrà rendere ai molti degustabile.

Al trattato quattordicesimo sulla Giustizia (e sull'allegoria) sarebbe seguito l'ultimo, sulla liberalità. Nella sequenza delle canzoni *Tre donne* precede la canzone *Doglia mi reca*, esattamente secondo l'ordine e l'adiacenza che ai due testi sarebbero stati riservati nel *Convivio*. Non solo: visto la sfasatura di una unità dovuta al primo trattato introduttivo che non espone testi, *Tre donne* sarebbe stata la tredicesima canzone commentata dal *Convivio* (e *Doglia mi reca* la quattordicesima e ultima) così come si trova ad essere la tredicesima canzone della sequenza. Tutta una serie di indizi soprattutto lessicali nel primo libro del *Convivio* spingono a credere che anche *Doglia mi reca* fosse, al momento dell'ideazione e della scrittura di quella porzione del libro, alla stregua e insieme a *Tre donne*, assai presente al suo autore: basti pensare come pure in questa Amore e virtù siano i due

poli concettuali e morali attorno ai quali ruota il retto vivere umano, come siano strettamente interdipendenti, tanto che l'assenza dell'una determina la degenerazione dell'altro, come dall'inizio alla fine di *Doglia mi reca* Amore e virtù siano anche i termini più ricorrenti a costituire l'elemento di maggior riflessione e coesione del testo: su questo appunto è basata la continuità e il dialogo fra le due canzoni 13 e 14 così come le leggiamo nella sequenza. Presenti e agenti nel corpo del nuovo libro come rime che affrontano i temi più pressanti per quel Dante che, una volta impugnate le armi contro la propria città, una volta alleatosi coi suoi nemici storici, non aveva più speranza di rientro allo stesso momento in cui invece abbisognava di un credito morale e dottrinale a confutare la sua storia più recente di bando infamante e di raminga povertà: onde trovare infine dignità di ruolo e di condizione. Nasce, insomma, nello stesso momento di evoluzione del suo pensiero, dopo le due canzoni l'idea del *Convivio*: i tempi non solo lo consentono, ma spingono a considerare come, avvenuta la battaglia della Lastra (evento solo dopo il quale abbia un senso l'ammissione di colpa che Dante pronuncia nella canzone tredicesima), cioè *più lune* dopo il luglio del 1304, Dante, avviandosi a conquistare temporaneamente il porto tranquillo della Lunigiana, forse a Treviso¹⁵, scriverà le due morali che aggiungerà al suo libro di canzoni. La condizione relativamente serena, socialmente ed economicamente, che il soggiorno presso i Malaspina gli consente lo metterà di lì a poco in grado di dar corpo alla duplice riflessione intorno al genere sommo di cui aveva selezionato esattamente 14 elementi. Si dedica così, totalmente, ad un lavoro doppio e ingente intorno alle canzoni e sulle canzoni: avvia, a partire dalla serie da lui composta e organizzata, il trattato linguistico e metrico che le sublimi dal punto di vista formale e il trattato filosofico che le riscatti e innalzi dal punto di vista morale. Quel gruppo di canzoni costituiva, a quel momento, l'espressione massima del suo genio e del suo valore; l'ispirazione poetica inoltre sembrava averlo abbandonato. Attendeva alla valorizzazione del suo patrimonio.

Sappiamo, o ipotizziamo con larghi margini di certezza cosa intervenga ad interrompere tale saggio programma che, se concluso senza ulteriori successivi sviluppi, avrebbe fatto di Dante certo comunque il maggiore poeta del Duecento (quasi tutta la sua produzione in rima,

¹⁵ Così suggerisce U. Carpi, *La nobiltà di Dante*, Firenze, Polistampa, 2004.

eccettuate appunto due o tre canzoni e qualche sonetto di corrispondenza, sarebbe stata relegata entro i confini di quel secolo), ma ce ne avrebbe lasciata un'immagine di involuzione – dal punto di vista letterario – piuttosto scontata, un destino intellettuale fin troppo, patristicamente e filosoficamente, prevedibile, che ben più di quanto non sia avvenuto sarebbe piaciuto a Petrarca: il poeta, reso saggio dagli eventi e dall'età, circa esattamente i fatidici quarant'anni, ispirandosi ad Agostino e Boezio lascia la rimeria d'amore, e con essa tutto un deprecabile stile di vita, e si consacra a valori filologici e filosofici di alto spessore. L'idea del poema cui pose mano e cielo e terra dovette improvvisamente spazzar via tutto quanto con la forza di un violento uragano, irrompere nella mente e nella vita di Dante come una subitanea incoercibile passione. L'urgenza della poesia sgominava d'un tratto la saggezza della prosa.

E di quell'altra poesia, che aveva fino a quel momento costituito il suo vanto e il suo programma di lavoro, delle quattordici canzoni destinate al *Convivio*, cosa ne sarebbe stato? Cosa ne fu?

Col principiare della *Commedia* e dunque col potersi presentare sulla scena del mondo con ben altro che rime d'amore bisognose di un maquillage allegorico, Dante, insieme alla perdita di speranza e forse anche di interesse per un rientro in Firenze dove l'*infamia* legata a quei lontani testi necessitava di confutazione, doveva aver maturato un certo distacco nei confronti degli eventuali misunderstandings sulla sua persona cui le canzoni potevano dar luogo. Improvvisamente, da tesoro primario su cui contare e su cui ancora dover operare per farne risplendere al massimo delle potenzialità il valore, portavoci del suo pensiero nei luoghi del suo peregrinare e necessariamente anche immagine dell'uomo Dante, passavano in secondo piano, destituite dal dovere di rappresentarlo nell'attualità, relegate a riflettere un vecchio modo di essere e anche di intendere la poesia e di farla: improvvisamente appartenevano al passato. In fin dei conti, forte della consapevolezza di star operando ben altro su cui contare per riscattare nel suo presente e per sempre la persona *invilita* dall'esilio, lui stesso poteva ben consentirsi di guardare e consentire che si guardasse a quei testi per quello che avevano *storicamente* significato, per il loro appartenere a fasi diverse e discontinue: accettare che si leggessero nel loro senso letterale, che emergesse dal loro complesso la primaria e originaria ispirazione d'amore.

Un evento esterno favorì tale indulgenza paterna nei confronti delle figlie dilette e di sé stesso, venendosi a sommare ai mutati intenti e priorità: come un fulmine a ciel sereno il nuovo imprevedibile incon-

tro con l'amore. E, con l'amore, ancora la poesia d'amore, la quindicesima canzone. Mi piace pensare che la passione per la bella alpigiana non abbia dettato solo la canzone montanina, ma anche quello speciale sentimento che accompagna i casi di Paolo e Francesca: nel segno dell'amore "fuor d'orto di ragione" si chiude il libro delle canzoni e si dà di fatto principio alla *Commedia*. Rinnovarsi a quarant'anni, sì, ma sullo slancio lungo del sentimento: condizione assoluta alla poesia e al percorso da compiere con il poema.

La canzone montanina, ripensamento e summa com'è di tutta quanta l'esperienza della poesia d'amore, fino all'anacronistico recupero della fisiologia cavalcantiana, al rilancio in extremis della voce dell'antico amico come voce di colui col quale per primo di quel tipo di passione s'era ragionato, a quel punto diviene il testo propulsore per la sistematizzazione definitiva e la conclusione del ciclo delle canzoni. La circolarità che *Amor da che convien pur ch'io mi doglia* istituisce con *Così nel mio parlar vogli'esser aspro* stringe e riunifica sotto il segno della passione anche tutte le canzoni intermedie. La lettera al marchese Malaspina sigillerà l'opera¹⁶:

Occidit ergo propositum illud laudabile quo a mulieribus suis
cantibus abstinebam, ac meditationes asiduas quibus tam celestia
quam terrestria intuebar quasi suspectas impie relegavit.

'Astenersi nei canti d'amore dal parlar di donne': non potrebbe essere meglio riassunto il progetto del *Convivio*. E si pensi a come confermi questo richiamo il sonetto che a Cino sempre innamorato scrive Dante nella sua fase lunigianese e certo conviviale e che di quel progetto è altra esplicita espressione:

Io mi credea del tutto esser partito
da queste nostre rime, messer Cino,
ché si conviene omai altro camino
alla mia nave più lungi dal lito.

La "nave più lungi dal lito", metafora certo tradizionale per la vita, richiama anche la condizione di sbandato denunciata dalle parole sopra citate del terzo capitolo del libro: "io sono stato legno senza vela e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti".

¹⁶ Per un'interpretazione dell'epistola *Ne lateant domino* come dedica a Moroello dell'intera sequenza, vedi il mio *Rileggendo le Rime di Dante...* cit.

Al marchese, presso il quale aveva plausibilmente preso corpo il 'lodevole proposito', "propositum illud laudabile", di non mai più scrivere d'amore per donne spiegava così il cambiamento di rotta della sua navicella, il suo nuovo precipitarsi al largo nei flutti dell'amore, della vita, della poesia; e spiegava forse anche una temporanea sospensione di quelle "meditazioni nelle quali contemplava le cose del cielo e della terra" che, se diamo retta a Boccaccio, presso la sua corte, Moroello stesso adiuvante, doveva aver iniziato o ripreso con gli abbozzi fiorentini della *Commedia*. A Moroello dunque, come persona a giorno degli importanti lavori in corso che avevano visto la luce o il rinnovato impulso grazie alla sua ospitalità, inviava, quasi a compensarne le diverse attese, quanto restava di un saggio e lodevole proposito: il primo vero canzoniere d'amore.

GIUSEPPE TRAINA

IL RUOLO DELLE NOVELLE
NELLA SPERIMENTAZIONE DEROBERTIANA

Febbraio 1921: Mario Puccini¹ propone a Federico De Roberto di pubblicare un'antologia delle sue migliori novelle brevi per una collana neonata che dirige presso l'editore romano Urbis. Lo scrittore catanese accetta ma chiede a Puccini che sia lui a scegliere i testi perché «scegliere da me non so né posso, malato come sono di abulia e di follia del dubbio»². Fallito l'editore, il libro non si stampò ma non è questo che qui ci interessa, bensì leggere cosa scrive De Roberto in un'altra missiva:

Nessuna delle mie composizioni mi pareva degna di rivivere nella Sua collezione; tutte avevano bisogno di essere ritoccate. Pensi che non le rileggevo da quando erano state pubblicate – ed alcuni volumi datavano da trenta e più anni! Cominciai a rifarne alcune, ma a mezza via dovetti smettere perché bisognava lavorarci troppo a lungo. [...]. Non Le narro tutti i miei dubbi, tutti i miei pentimenti. Poiché bisogna uscirne, ed Ella aspetta, Le mando sei novelle [...]. Ne ho cavate due dal volume *Gli amori* in considerazione della loro brevità. Nessuna ne ho presa dall'*Albero della scienza*, dove *Il serpente* e *La scoperta del peccato* avrebbero potuto essere non del tutto indegne di considerazione. Tra le sei ne troverà una che è molto lunga: *La bella morte*, ma è forse la meno peggio ch'io abbia scritta, e la sola che mi parrebbe meritevole di sopravvivere. Vedrà che ho incluso anche *I vecchi*, dei quali Ella mi aveva parlato perché gliene aveva parlato il nostro grande Verga: e questa è appunto la ragione – la sola ragione – per la quale glieli mando³.

¹ Puccini (Senigallia, 1887 – Roma, 1957) fu scrittore di discreto rilievo, giornalista, editore in proprio e direttore di altrui collane editoriali, traduttore dallo spagnolo, saggista.

² Lettera di De Roberto a Puccini del 2 febbraio 1921, in G. Traina, «Voce piccola la mia, ma forse non vana». *Il carteggio inedito di Mario Puccini con Verga e De Roberto*, "Annali della Fondazione Verga", 9, 1992, p. 51.

³ Lettera del 28 febbraio 1921, ivi, pp. 57-58.

L'ostentata noncuranza per la sorte dei propri libri e il bilancio amaro e disincantato di un'intera vita si precisano e s'incupiscono in una lettera dell'anno dopo: «Grazie di quanto mi dice contro ogni mio merito. Creda, caro Puccini, che nessuno sa meglio di me quanto poco ho fatto e quanto giustificato è il silenzio che mi circonda per ora e quello, più grande, che avvolgerà il mio nome. I sogni, sì, erano vasti e belli, ma ne tradussi, troppo male, troppo poca parte»⁴.

Questo sessantenne stanco, incompreso e disilluso ci appare, però, poco fededegno quando afferma di aver tanto trascurato i suoi volumi di novelle; in realtà, fino a una diecina di anni prima, ne aveva riveduto e corretto alcuni, alla ricerca di una lingua sempre più priva di elementi dialettali, perché «per significare l'ambiente regionale dove le scene si svolgono, troppo largo uso si era dapprima fatto dell'elemento vernacolo; ora si è voluto dimostrare che il colorito locale può essere ottenuto serbandolo maggiore fedeltà alla lingua madre»⁵, cioè all'italiano⁶. Già Capuana aveva segnalato tale necessità allo scrittore esordiente, quando questi gli aveva sottoposto quella che è – probabilmente – la sua prima novella compiuta, *La Malanova*: «in lei c'è una vera stoffa di novelliere e il giorno che scriverà un'altra novella meno zeppa di sicilianismi voluti (giacché il difficile è appunto questo: dar il colorito siciliano con forma italiana) lei farà una cosa bella davvero»⁷.

Se confrontiamo, per esempio, le tre edizioni della prima raccolta di novelle, *La Sorte*, possiamo individuare un procedimento correttorio preciso e abbastanza coerente⁸: alleggerire le connotazioni troppo

⁴ Lettera del 25 febbraio 1922, ivi, p. 76.

⁵ *Avvertimento* premesso alla terza edizione riveduta di *La Sorte*, Milano, Treves, 1910, p. non numerata. Oggi per "lingua madre" intenderemmo semmai il dialetto: anche da questo "lapsus" emerge il bisogno di sprovvincializzarsi che De Roberto coltivò sempre, l'assenza di qualsiasi attaccamento idolatrico alla cultura siciliana.

⁶ «Io sento il bisogno di tradurre i miei libri in italiano; perché la lingua in cui finora li ho scritti è talmente barbara da non aver che fare con quella di Dante», lettera a Ferdinando Di Giorgi del 10 settembre 1893, in A. Navarria, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta, 1974, p. 297; anche in F. De Roberto, *Romanzi, novelle, saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984, p. 1738. E poi, dopo i rilievi linguistici di un recensore di *L'amore*: «i miei primi libri, sì, sono scritti in una lingua ostrogota; ma dai *Viceré* in giù mi sono corretto», lettera del 7 dicembre 1895, in A. Navarria, *op. cit.*, p. 315.

⁷ Lettera del 19 maggio 1883, in S. Zappulla Muscarà, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1987, p. 78.

⁸ Per un'analisi più dettagliata cfr. G. Traina, *A proposito delle varianti a stampa della Disdetta di Federico De Roberto*, in AA.VV., *Letterature e lingue*

localistiche di personaggi, toponimi e oggetti, sostituendo al “colore locale” di superficie una più attenta sottolineatura delle motivazioni sociali; procedere a un ripristino antimanzoniano della norma grammaticale e, insieme, a una modernizzazione fonetica delle forme; attingere il tono medio e il registro parlato, abolendo inutili arcaismi, fiorentinismi, idiotismi e forestierismi; accentuare la precisione semantica; rendere più agile la sintassi. L'elemento più innovativo di tale processo è però l'accentuazione espressionistica del lessico, in linea con i risultati altissimi del capolavoro romanzesco, *I Viceré*, e di quello che sarà il capolavoro novellistico degli ultimi anni: *La paura*.

Ma, nella lettera del 28 febbraio, De Roberto ci appare soprattutto singolarmente incapace di giudicare la propria produzione novellistica: dal secondo brano citato non si evincono tutti i titoli che infine è riuscito a scegliere, ma, certo, da *Gli amori* non può aver preso due capolavori, perché non ce ne sono; sorprende la rinuncia a *L'albero della scienza*, che è un libro pieno di testi interessanti (anche più dei due menzionati dall'autore); e sorprende soprattutto l'iper-valutazione di *La bella morte*, un racconto lungo poco originale e meno lontano di tanti altri dal dannunzianesimo patriottico alla moda.

La bella morte, d'altronde, è uno dei pochissimi testi derobertiani nei quali venga celebrata, non senza qualche indicazione di segno contrario, l'etica militaresca del sacrificio estremo, come lo stesso titolo sottolinea⁹; forse non è un caso, bensì un *lapsus* interessante, che De Roberto se ne ricordi negli stessi giorni¹⁰ in cui stava comple-

nazionali e regionali. *Studi in onore di Nicolò Mineo*, a cura di S.C. Trovato e S.C. Sgroi, Roma, Il Calamo, 1996; vedi anche C.A. Madrignani, *Note ai testi*, in F. De Roberto, *Romanzi, novelle, saggi*, cit.; R. Castelli, *Rimorso e la revisione linguistica dell'Albero della scienza*, in F. De Roberto, *L'albero della scienza*, Caltanissetta, Lussografica, 1997.

⁹ In una lettera del 3 marzo 1909, De Roberto racconta alla madre che l'editore Treves gli propone di cambiare il titolo, giudicato troppo triste, perché i lettori «fuggono dinanzi al timore di racconti melanconici. Questi possono poi interessarli; ma non bisogna spaventarli a priori. Cercate di cambiarlo!» Cose dell'altro mondo. Tutta la mia novella è nel titolo: vedrai, quando la leggerai, se si può mutare con un altro senza disperderne il significato», F. De Roberto, *Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Tringale, 1978, pp. 182-3.

¹⁰ In due lettere del 6 febbraio e del 10 marzo 1921 l'amico scrittore Marco Praga chiariva a De Roberto la forma corretta di alcune frasi in dialetto milanese che egli voleva utilizzare nella novella: cfr. M. Praga, *Lettere a Federico De Ro-*

tando *La paura*, una novella che, invece, «in modo inequivocabile denuncia l'insensatezza della guerra e smitizza ogni vacuo eroismo»¹¹. Oggi possiamo valutare con certezza *La paura* come degna di apparire in ogni antologia della miglior narrativa breve del Novecento, ma, a riprova della sua lacerante inattualità e pericolosità, bisogna ricordare che i lettori italiani del tempo quasi non poterono leggere questo splendido testo: proposto a *La Lettura*, il direttore Renato Simoni, pur giudicandolo «una perfetta opera d'arte», ne rifiutò la pubblicazione «perché, purtroppo, questa tua magnifica novella, tocca un argomento di una grandezza così profondamente umana, ma così scabroso, che a pubblicarla, correremmo il rischio di trovare nei nostri lettori, molte opposizioni»¹². Tre anni dopo la fine del macello bellico, un testo che mostrava tanto limpidamente l'insensatezza e la mostruosità del militarismo non poteva ancora essere pubblicato sul mensile letterario dell'interventista *Corriere della Sera*. *La paura* apparve, così, qualche mese dopo su *Novella*, una rivista poco prestigiosa, talché, ripubblicata come omaggio postumo nel '27 sulla *Fiera Letteraria*, fu presentata addirittura come inedita.

E ci si chiede se risultasse più scandaloso l'atroce suicidio conclusivo dell'eroe di guerra o piuttosto il dubbio radicale che s'insinua nell'animo dell'ufficiale rispetto all'opportunità di obbedire a degli ordini tanto assurdi, di difendere una postazione evidentemente perduta. Ma forse non era solo il contenuto della novella ad essere pericolosamente anti-istituzionale: anche il realistico concerto plurilingue dei diversi dialetti doveva suonare assai antiretorico rispetto al così difficile processo di unificazione linguistica del Regno d'Italia e al manzonismo che ne era stato lo strumento¹³. Minuziosamente controllate attraverso le testimonianze degli amici letterati di Roma o di Milano

berto, con introduzione e note di N. Leotta, Catania, Fondazione Verga, 1987, pp. 209 e 219.

¹¹ A. Cavalli Pasini, *De Roberto*, Palermo, Palumbo, 1996, p. 94.

¹² Lettera del 15 marzo 1921, in *Federico De Roberto a Luigi Albertini. Lettere del critico al direttore del "Corriere della Sera"*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1979, p. 343.

¹³ Per questa chiave di lettura cfr. R. Sardo, *Parabola sociolinguistica di Federico De Roberto tra La Sorte e le novelle di guerra: dall'ideale unitario alla realtà plurilingue*, "Spunti & Ricerche", 19, 2004, pp. 96-106, al quale rinvio per un'interpretazione complessiva dei mutamenti diacronici nella concezione linguistica di De Roberto. Ringrazio l'autrice, amica e collega, per avermi gentilmente fatto leggere il testo in anteprima.

o di altre città, le forme dialettali arricchiscono di sfumature inedite un dialogato fitto e vivacissimo, antiretorico e assai realistico¹⁴.

De Roberto visse sempre in preda a una specie di coazione alla scrittura e dunque non ci stupirà questa contraddizione tra disillusione radicale e lavoro che continua, anche con risultati di eccellenza assoluta (d'altronde, la scrittura era per lui pure una necessità, un'indispensabile fonte di guadagno). L'ambivalenza tra disillusione e attivismo è solo una delle tante che riscontriamo nella vita infelice e nell'opera spesso felicissima di questo «scrittore multiplo»¹⁵ che, almeno in sede critica, solo nell'ultimo trentennio ha trovato chi, dopo l'ostracismo crociano¹⁶, lo ha saputo ristudiare e rivalutare per proporne adeguata collocazione nel canone ottocentesco¹⁷,

¹⁴ L. Sannia Nowé, nel suo eccellente studio *Le voci dell'onore e della paura. Le novelle di guerra di F. De Roberto (1919-1923)*, "Italianistica", XI, 1, 1982, sembra optare per una genesi realistica e oggettiva del plurilinguismo in queste novelle; pertanto non condivide l'idea che la scelta dell'espressione dialettale consenta di dar voce a un'ottica demistificante, quella del proletario in divisa: idea espressa da C.A. Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato, 1972, p. 204. A me pare che, invece, soprattutto nel caso della *Paura*, la resa oggettiva dei fatti non escluda una forte intenzione demistificante, che non viene esplicitata attraverso le parole di netto rifiuto del soldato Morana (che infatti si esprime in italiano) bensì attraverso l'osservazione apparentemente imparecchiata (ma grazie alla quale l'autore sa benissimo di stimolare nel lettore un effetto di forte e antifrastico coinvolgimento emotivo) del narratore esterno. Anche un altro notevole studio su *La paura* (E. Salibra, *De Roberto: la guerra, la paura*, "Critica letteraria", 65, 1989) vuole accentuare l'intenzione tutta realistica di questa novella, per escluderne la componente espressionista; ma è curioso che poi, proprio grazie a una calzante analisi narratologica, l'autrice pervenga a una lettura di tipo iper-realista: ipotesi correttissima, ma meno lontana – mi sembra – dall'espressionismo che dal realismo.

¹⁵ C.A. Madrignani, *Introduzione a Romanzi, novelle, saggi*, cit., p. XVI.

¹⁶ Si ricordi la scorbutica paginetta in cui Croce lo bollò come «incapace di poetici abbandoni», *La letteratura della nuova Italia*, VI, Bari, Laterza, 1950, p. 142.

¹⁷ Mi riferisco soprattutto alle seguenti monografie: V. Spinazzola, *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli, 1961; C.A. Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit.; N. Tedesco, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio, 1981; G. Grana, *"I Viceré" e la patologia del reale*, Milano, Marzorati, 1982, poi, con correzioni, ivi, 1992; P.M. Sipala, *Introduzione a De Roberto*, Roma-Bari, Laterza, 1988; A. Cavalli Pasini, *De Roberto*, cit.; A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, Fondazione Verga, 1998. A riprova della revisione del canone

nonché per sottolinearne le componenti fortemente innovative, che preludevano a certo espressionismo di pieno Novecento. Ma purtroppo nemmeno *I Viceré* ha ancora incontrato quel vasto pubblico di lettori che meriterebbe: si veda, per esempio, la recente, entusiastica testimonianza, pur piena di errori, dello scrittore Antonio Moresco, che confessa di aver letto molto tardi il romanzo ma scoprendo un libro modernissimo e congeniale nella struttura narrativa e nella radicalità della scrittura¹⁸.

La produzione novellistica si presta particolarmente a cogliere in atto le ricche ambivalenze di questo scrittore complesso, irriducibile alle rigide appartenenze "di scuola" ma anche, sul piano personale, alla mutria di inavvicinabile rigore che ci ha consegnato Brancati, da par suo ambigualmente, in un memorabile ritratto¹⁹. Ricaviamo dagli epistolari con Di Giorgi, Capuana, Verga e Arrigo Boito che De Roberto fu uomo dotato di un grande senso dell'umorismo, giocato nelle forme dell'ironia sottile o del *calembour* enigmistico o perfino dello sberleffo goliardico, che però trapela di rado nella scrittura letteraria, preferibilmente sotto la forma straniante del grottesco: nei *Viceré* soprattutto, ma anche, più blandamente, in certe novelle "di guerra" (*All'ora della mensa*, *La retata*); e, più sotteraneamente, in novelle come *La disdetta* e perfino, per certi versi, *Il rosario*. Quest'ultima novella appartiene a un volume, *Processi verbali*, che da Gaspare Giudice è stato addirittura letto tutto in chiave comico-grottesca²⁰.

Di un umorismo lieve, soffuso di malinconia, sono invece nutriti alcuni testi malnoti, come il racconto *Un proverbio italiano* e il bozzetto *Un incontro*: un testo d'occasione, pubblicato nel '15 su un numero speciale del *Giornale d'Italia* dedicato alla Croce Rossa Italiana, e dotato di un respiro così breve da poter essere, anni dopo, tranquillamente inglobato in *L'ebbrezza*, racconto lungo incompiuto e

ottocentesco, può essere indicativo confrontare lo spazio dedicato a De Roberto da tre importanti compendi di storia letteraria di epoca diversa: si va dalla mezza pagina del *Compendio di storia della letteratura italiana* di Sapegno alla pagina intera di *L'attività letteraria in Italia* di Petronio alle tre pagine piene del *Profilo storico della letteratura italiana* di Ferroni.

¹⁸ Cfr. A. Moresco, *Il vortice (note sui Viceré)*, in AA.VV., *Dieci decimi. Sguardi a ritroso sulla nostra letteratura*, Milano, Rizzoli, 2003.

¹⁹ V. Brancati, *Un letterato d'altri tempi*, "Il Tempo", 18 dicembre 1947, poi in Id., *Il borghese e l'immensità*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 223-225.

²⁰ Cfr. G. Giudice, *Introduzione a Processi verbali*, Palermo, Sellerio, 1976.

pubblicato postumo²¹. Si segnala *Un incontro* non per il suo quasi irrilevante valore letterario, piuttosto come esempio ulteriore di quel senso istintivo di fratellanza che, a guerra già iniziata, accompagnava l'«interventismo accortamente moderato»²², mai imperialista, del nostro scrittore; e come esempio di quell'attrazione singolare che l'ultimo De Roberto provava per il mare, vasto territorio di libertà che si contrapponeva all'angusto orizzonte casalingo catanese al quale lo avevano costretto i malesseri psicosomatici e l'assistenza assidua prestata alla vecchia madre²³.

Un altro aspetto importante nella complessa personalità di De Roberto è quello che è già stato definito pre-pirandelliano²⁴ e che andrebbe, forse, ulteriormente studiato, per capire meglio come un autore fondamentalmente incline al tragico, capace come pochi altri di rappresentare (*La disdetta*, *La paura*) la morte o di tematizzarla (presenza inquietante comunque si presenti: vista da un buco di serratura in *Rivolta*, annotata a conclusione di un diario in *Donato del Piano*, appresa dal vicinato nel *Rosario* o da un giornale nel *Paradiso perduto*), si dimostri poi capacissimo di imbastire bozzetti comici come *L'onore* (in *Processi verbali*): un testo che, pur non essendo un capolavoro, risulta interessante in chiave di antropologia siciliana, offrendosi quasi come “termine medio” tra la tragedia verghiana della

²¹ Cfr. M. Di Venuta, *Le novelle postume di Federico De Roberto*, in *Le forme del narrare*, a cura di S. Costa, M. Dondero, L. Melosi, Firenze, Polistampa, 2004.

²² A. Di Grado, *op. cit.*, p. 394. Per un'approfondita analisi della dimensione politica di De Roberto cfr. C.A. Madrignani, *Pensiero politico e «vissuto politico» in F. De Roberto*, in *Letteratura e società*, II, Palermo, Palumbo, 1980. Invece, per un'analisi equilibrata delle ambivalenze presenti nelle “novelle di guerra” (tra adesione alla retorica patriottica e contestazione “pacifista” di tali valori) cfr. L. Sannia Nowé, *Le voci dell'onore e della paura*, cit.

²³ Per l'importanza di questo tema nell'ultimo De Roberto cfr. A. Di Grado, *op. cit.*, pp. 360 e 401-404.

²⁴ Di «commedie e farse paesane dove il riso, il comico erompe con vena irresistibile ma acre, nello spicco amaro del “contrario”, che scopre i lati meschini e risibili di una umanità quasi arcaica» parla G. Grana, *De Roberto e Pirandello*, in *Profili e letture di contemporanei*, Milano, Marzorati, 1962, pp. 23-24; cfr. anche Id., *“I Viceré” e la patologia del reale*, cit., pp. 461 e ss. Di una, sia pure episodica, attenzione di De Roberto alla dimensione comico-carnevalesca del mondo popolare sono testimonianza anche due novelle tarde come *La retata* e *Il trofeo*: cfr. L. Sannia Nowé, *Le voci dell'onore e della paura*, cit., pp. 315 e ss. Sul rapporto De Roberto-Pirandello vorrei rinviare anche alla mia *Introduzione* a F. De Roberto, *Spasimo*, Caltanissetta, Lussografica, 2006.

gelosia (*Jeli il pastore*) e l'arte pirandelliana dell'accomodamento sofisticato (*La verità*). Ma dove De Roberto si svela più segretamente, e dunque più efficacemente, pre-pirandelliano²⁵ è in certi rovesciamenti improvvisi che conducono dal cinismo alla commozione, come in *Rimorso*, o dalla retorica astratta alla nuda verità prosastica dell'esistenza, come nella novella *Documenti umani*.

Tali capovolgimenti non riguardano le novelle più evidentemente tragiche come *La disdetta*, *Il rosario*, *Il paradiso perduto*, *Donato del Piano*, *La paura*: il disprezzo antiaristocratico (lo stesso che domina nei *Viceré*) per le protagoniste delle prime due e la pietà per la sofferenza umana nelle altre tre sono le micce dell'esplosione di un orrore tanto raggelato e radicale da non lasciare quasi spazio ad altre valenze possibili.

La vena pre-pirandelliana, l'umorismo senza sorriso, agiscono invece in due novelle che non a caso esibiscono un'esplicita consistenza metaletteraria: in *Documenti umani* De Roberto si sdoppia in due personaggi che per diverse ragioni gli somigliano, visto che Paolo Dinolfi è uno scrittore «pessimista», convinto che «credere di soffrire val quanto soffrire *realmente*», mentre l'ingegnere²⁶ Ferrieri, avendo sperimentato le reali sofferenze che l'esistenza riserva, si propone all'interlocutore come esempio di passaggio necessario dalla «rettorica» della parola scritta alla «prosa» della vita vissuta. La letteratura (crogiolo in cui per De Roberto ideale e reale devono necessariamente mescolarsi) ritorna in *Rimorso*, nella quale egli «dimostra» la teoria (già esposta nella *Prefazione a Documenti umani*²⁷) che uno scrittore può fare autentica analisi psicologica solo se è realmente coinvolto nello stato d'animo che vuole rappresentare, e che dunque questo stato d'animo è impossibile da «ricreare» con gli artifici della fantasia, come vorrebbe invece lo scrittore protagonista, Ettore Baglioni.

È dunque al ruolo dello scrittore, e a se stesso scrittore, che soprat-

²⁵ Si veda anche l'osservazione, corsiva ma interessantissima, di L. Sanna Nowé a proposito della «presenza del racconto dalla doppia prospettiva (*L'onore e Il viaggio a San Vito* nei *Processi verbali*; *Il paradiso perduto* nell'*Albero della scienza*) che verrà largamente adottato da Pirandello» (*Palese conformismo e connotazione occulta nei Documenti umani di Federico De Roberto*, in *Letteratura e società*, II, Palermo, Palumbo, 1980, p. 428, n. 23).

²⁶ Si ricordi che De Roberto aveva fatto studi tecnici e che spesso Capuana lo chiamava scherzosamente «ingegnere».

²⁷ *Prefazione a Documenti umani*, Milano, Treves, 1889 (ma '88), pp. XV-XVII (anche in *Romanzi, novelle, saggi*, cit., pp. 1636-1638).

tutto De Roberto guarda con lenti deformanti e “umoristiche”; come quando, nella scrittura privata, adopera certi stilemi che anticipano quasi alla lettera Pirandello: «Adesso io faccio in me uno di quei tali sdoppiamenti a cui la psicologia ci abitua, e divido *il mio signor me* in due individui: l'autore che si compiace nel sentirsi discutere e il critico che giudica il modo con cui la discussione è fatta»²⁸, scrive a Di Giorgi, a ventott'anni.

Quando De Roberto riflette sulla letteratura, sia in forma privata (epistolare) che pubblica (nelle prefazioni a *Documenti umani*, *Processi verbali* e *L'albero della scienza*), lo fa sempre con grande impegno – in linea, dunque, coi suoi maestri Verga e Capuana o con i maestri francesi – ma senza riuscire a occultare una riserva mentale profonda, cioè l'idea, fondamentalmente flaubertiana, che poco contano i propositi teorici, di marca verista o psicologista, sui quali anzi conviene stendere una patina ambigua di leggera ironia, e che a contare davvero è la tecnica, la «forma»: «Mi son persuaso che i libri che restano sono i libri scritti bene, e l'esempio dell'immenso Flaubert (non c'è che lui, non c'è che lui!) ha determinato un'evoluzione nel *mio* spirito. [...] bisogna impastare le parole come i pittori impastano i colori, fin quando si trova il tono conveniente. L'arte è il supremo inganno e l'ultima superfetazione: ma bisogna metter dell'ordine in questa pazzia»²⁹.

²⁸ Lettera del 25 settembre 1889, in A. Navarria, *op. cit.*, pp. 229-230, corsivo mio.

²⁹ Lettera a Di Giorgi del 7 marzo 1891, *ivi*, p. 263 (anche in *Romanzi, novelle, saggi*, cit., p. 1728; sull'ultima frase citata si è a lungo soffermato Madrignani nell'*Introduzione* al suddetto volume). Si vedano anche questi altri consigli al più giovane Di Giorgi, scrittore in erba: «Quello che a giudizio suo [*scil.* di Capuana] e mio ti occorre, è ciò che è occorso a tutti e che occorrerà sempre: lo studio paziente, perseverante, indefesso. Dalla concezione del soggetto alla collocazione delle virgole, dev'essere il frutto di un pensiero assiduo, d'un'indagine minuziosa, d'un controllo instancabile. [...] bisogna smettere di correggere quando la propria coscienza non trova più nulla da biasimare – e senza ascoltare la voce della stanchezza, della pigrizia, della facile contentatura (le conosco tutte!)», lettera del 12 marzo 1890, in A. Navarria, *op. cit.*, pp. 236-237. Si leggano, infine, queste parole, rivolte a una lettrice molto attenta: «Se sapesse che tortura è questa della Forma, e come la visione ci sfugge nello stesso momento che noi crediamo di averla definitivamente fissata!... Ah, l'Arte è la gran maga, la grande consolatrice! Della febbre dell'Arte, dice il mio buon Ludwig, si può benissimo morire; ma guarire no, mai. Io ne vivo semplicemente», lettera del 14 dicembre 1888 a Giovannina di Santelia Cali, in A. De Stefano, *Una lettera inedita di Federico De Roberto*, “Cri-

È come se, nonostante l'impegno sincero nella battaglia "ideale" per l'affermazione dei principi veristi, già nel De Roberto giovane agisse una contropinta fortemente relativistica³⁰ che conduce a questa visione artigianale del lavoro letterario. Soprattutto nell'ultimo periodo della precedente citazione, insomma, par di vedere lucidamente in gioco la dialettica tra principio di realtà e principio di piacere. Posto che innanzitutto la vita ma anche le opere di De Roberto testimoniano il doloroso trionfo del principio di realtà («bisogna metter dell'ordine in questa pazzia»), si è però tentati di disoccultare, dove possibile, l'emergere del principio di piacere; e dunque di considerare molto seriamente una pagina d'album non datata, conservata tra le carte derobertiane, nella quale il nostro scrittore, non sappiamo quando, scrive: «Fra tutte le costruzioni umane le sole che si sottaggonano all'azione dissolvitrice del tempo e agli elementi sono i castelli in aria»³¹.

Il celebratore dei «castelli in aria» è, peraltro, lo stesso «professorone»³² che così scrive a Di Giorgi: «Le situazioni inventate di sana pianta, i caratteri ideati e non osservati nella realtà, li lascio da parte; aspettando di trovare, quando che sia, dei punti di appoggio che mi permettano di riprenderli. La fantasia è di molto aiuto: ma da sola non

tica Letteraria", VII, 4, 1979, p. 758. Le ultime frasi ripetono quasi alla lettera ciò che scriveva l'anno prima a Capuana, ringraziandolo per l'entusiastica recensione della *Sorte*: «Sì, della febbre dell'arte si può morire, come tu dici; guarire, no, mai. Io ne vivo, semplicemente. Senza di questo non avrei nessuna ragione di durare» (lettera del 1 maggio 1887, in S. Zappulla Muscarà, *op. cit.*, p. 217).

³⁰ «Certe volte, scrivendo, mi accorgo che lo studio dell'espressione mi allontana dalla cosa da esprimere, mi fa tradire il primitivo concetto, mi falsa l'idea da cui sono partito: e mi pare di non essere più schietto e sincero; ma poi penso: dove sta di casa la sincerità? Per poco che tu guardi dentro il tuo cervello, ti accorgi che non c'è nessuna credenza sicura, nessun concetto indiscutibile, nessuna determinazione incrollabile», lettera a Di Giorgi del 7 marzo 1891, in A. Navarria, *op. cit.*, p. 264 (anche in *Romanzi, novelle, saggi*, cit., p. 1729).

³¹ In C. Di Blasi, *Luigi Capuana. Vita – amicizie – relazioni letterarie*, Mineo, Edizione "Biblioteca Capuana", 1954, p. 259. Può essere interessante ricordare un passo di una lettera in cui Verga, dopo aver ringraziato Capuana per la recensione ai *Malavoglia*, rammenta con lui «le lunghe discussioni» sul realismo avute con gli amici milanesi: «ora, nel ripensarci, mi par di sentire un'aria pura di giovinezza, di lieti ricordi, quando noi tutti ansiosi si guardava al domani, felici di fabbricarci su dei castelli in aria artistici» (lettera a Luigi Capuana del 29 maggio 1881, citata in E. Ghidetti, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti, 1979, p. 88).

³² L'epiteto affettuoso con cui Verga lo apostrofava spesso, per sottolinearne lo scrupolo documentario, la precisione scientifica.

riesce a dare all'opera d'arte i caratteri del vero»³³. Ma su quest'aspetto della personalità derobertiana – lo studioso rigoroso e documentatissimo, animato da una lucida tensione etica che è frutto di una flaubertiana “religione della scrittura”³⁴ – testimoni e critici si sono ampiamente soffermati; qui si vuole semmai mettere in luce, per rimarcare l'ambivalenza feconda della sua personalità, l'aspetto umoristico e perfino ludico che ne informò le strategie di comunicazione. Penso soprattutto a due episodi significativi, che riguardano entrambi uno dei “luoghi sacri” della teoresi verista: la prefazione.

Stanco delle contrapposizioni artificiose tra gli “ismi” contemporanei, nell'88 De Roberto è intenzionato a rimescolare le carte con la prefazione a *Documenti umani*, una vera e propria «fondazione epistemologica dell'eclettismo»³⁵. Si tratta di una lunga lettera rivolta, in tono scherzoso, all'editore, nella quale, dietro l'apparenza di una difesa del metodo verista, l'autore finisce per collocarsi in posizione equidistante tra verismo e psicologismo, difendendo le ragioni di entrambe le “scuole”. Sappiamo però dall'epistolario che il volume nasceva come provocazione ironica, come sfida all'orizzonte d'attesa di un pubblico che già volgeva le spalle al verismo per tuffarsi nello psicologismo di tono più o meno “mondano”: oscillando, insomma, tra Dostoevskij e Bourget e finendo magari tra le pagine di Georges Ohnet. Nel maggio dell'87, De Roberto scrive a Capuana:

Mi è venuta l'idea di pubblicare un volume di novelle “opoponax” chiaro di luna, oleografia, porcellana! Vi saranno dei tipi nobili, eroici, e in una parola “distinti”. Ciascuna novella avrà la sua brava moralità di fondo. Saranno un modello di “onheismo” e dirò quasi di onanismo. Poi, quando i Prud'hommes batteranno le mani, io dirò loro: avete visto? L'Arte ideale sappiamo farla anche noi; se non ci piace non è dunque perché è troppo alta da poterla arrivare... Oggi metto mano alla sesta opoponax: titolo: “Studio di donna”. Me ne restano da scrivere altre tre, le quali sono più ben disposte, e poi... non saranno i soli torchi che gemeranno...³⁶

³³ Lettera del 15 settembre 1889, in A. Navarria, *op. cit.*, p. 228; anche in *Romanzi, novelle, saggi*, cit., p. 1726.

³⁴ Sul saldo legame di De Roberto con Flaubert cfr. N. Zago, *Cameroni, Pica e altri critici* fin de siècle, in Id., *La parola reticente nel Decameron e altri saggi*, Comiso, Salarchi Immagini, 2000, pp. 109-112, e A. Di Grado, *op. cit.*, p. 89, che parla di una «forma di segreta identificazione».

³⁵ Ivi, p. 126.

³⁶ Lettera del maggio 1887, in S. Zappulla Muscarà, *op. cit.*, p. 220.

Però queste novelle, che raccoglierà in *Documenti umani*, almeno nei casi più riusciti (si pensi a *Donato del Piano*!), non risultano affatto così dolciastre e filistee e l'intenzione beffarda non va a buon fine perché la vocazione autenticamente eclettica, il gusto della sperimentazione, la capacità di conciliare gli opposti, hanno preso la mano a De Roberto. Non sarà un caso che l'acutissimo Capuana (il quale aveva entusiasticamente recensito *La sorte*) si limiti a giudicare «bellina»³⁷ l'idea; in realtà, seguirà con interesse e serietà l'esperimento dell'amico e gli scriverà:

Ho finito or ora di leggere i tuo *Documenti umani*. Mi piacciono. Le stesse cose dicevo ieri sera ad un amico, il solito dottore, il solo con cui io qui possa ragionare d'arte, di reale e d'ideale. Ma c'è poi una vera differenza tra il reale e l'ideale? Il reale non è altro che un ideale attuato. L'ideale un reale che dovrà attuarsi e che forse non si attuerà mai. L'arte ha diritto a questo *ideale*? Ecco la questione. L'arte è forma, è realtà viva, dunque il suo vero ideale non può essere che l'ideale attuato: ecco la formula filosofica del vero realismo. E siccome l'ideale attuato è sempre qualcosa di monco, di difettoso, così la semplice rappresentazione artistica di esso basta per solleticare, per ridestare l'idea dell'ideale da attuarsi. Ma vogliono la predica, vogliono il ragionamento, la dimostrazione. Forse la Natura ne fa? Non siamo noi che ragioniamo, che deduciamo, che ci facciamo la morale?³⁸

Come si vede, Capuana è quasi disposto a un'apertura di credito anche sul piano teorico; però, quando legge la prefazione al volume – che De Roberto gli anticipa –, sembra voler prendere le distanze da un testo che «mi piace e non mi piace. [...] per lo scopo che ti prefiggi, è troppo seria. Dato il genere di scherzo che tu vuoi fare ai critici e ai lettori, la prefazione, secondo me dovrebbe essere un *babillage* e un *persiflage* tre, quattro paginette, da mettere in imbarazzo lettori e critici e da farli stare in dubbio se tu dici sul serio o no»³⁹. Anche Verga, più distaccato, si limita a un incoraggiamento bonario, con qualche puntualizzazione *pro domo sua*⁴⁰. Il più preoccupato di tutti è l'editore, Emilio Treves, che trova stravagante l'idea di una prefazione rivolta a lui e gli chiede di riscriverla: De Roberto, un po'

³⁷ Cfr. lettera del 7 maggio 1887, ivi, p. 222.

³⁸ Lettera del 29 agosto 1887, ivi, pp. 242-243.

³⁹ Lettera del 1 settembre 1888, ivi, p. 294.

⁴⁰ Cfr. lettera di Verga a De Roberto del 18 agosto 1888, in Verga, *De Roberto, Capuana*, a cura di A. Ciavarella, Catania, Giannotta, 1955, p. 116.

riluttante, provvede⁴¹. Per ragioni editoriali o perché lo scrupolo raziocinante gli ha preso la mano, la prefazione risulta ben poco ironica e irridente, proprio come le novelle.

Ben più riuscita, invece, la provocazione del '90, quando il suo nuovo editore, Galli, pubblica contemporaneamente due raccolte di novelle antitetiche: *Processi verbali* e *L'albero della scienza*; da un lato l'impersonalità verista più consequenziale, fino all'annullamento della diegesi nella nuda mimesi⁴², dall'altro lo studio estenuante dell'interiorità e la casistica amorosa e psicologica (ma anche l'autoironia di *Quesiti*). Già le brevi prefazioni ai due volumi sono molto significative, soprattutto quella all'*Albero della scienza*, nella quale afferma che «è stato per me un raffinato godimento da dilettante il condurre di pari passo due serie di novelle opposte nella forma e nelle intenzioni» per dimostrare che «una diversa qualità d'arte s'imponga a una diversa qualità di fatti umani»⁴³, ovvero che «ogni soggetto si porta con sé la sua forma, e viceversa»⁴⁴. Ma anche in questo caso, l'epistolario ci permette di cogliere all'opera la sua fantasia demisti-

⁴¹ Cfr. D.T. Lombardo, *De Roberto-Treves: frammenti di un carteggio*, "Annali della Fondazione Verga", 14, 1997, pp. 31-37. Sui rapporti con Treves cfr. F. Branciforti, *Un manifesto contestato: la prefazione ai Documenti umani di Federico De Roberto*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, Roma, Salerno, 2000, II, pp. 1025-1033. Sulle diverse stesure della prefazione cfr. anche P. Meli, *Due prefazioni per "Documenti umani"*, "Otto/Novecento", XII, 5, 1988, pp. 109-115.

⁴² «Se l'impersonalità ha da essere un canone d'arte, mi pare che essa sia incompatibile con la narrazione e con la descrizione. Nell'espore in nome proprio gli avvenimenti, nel presentare i suoi personaggi, lo scrittore si tradisce inevitabilmente; ch'ei voglia o no, finisce per giudicare gli uni e commentare gli altri; e le fioriture di stile, con cui egli traduce le impressioni suscitate dal mondo materiale, sono cosa tutta sua. L'impersonalità assoluta, non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva, consiste nella *scena* come si scrive pel teatro. [...] La parte dello scrittore che voglia sopprimere il proprio intervento deve limitarsi, insomma, a fornire le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto, a mettere accanto alle trascrizioni delle vive voci dei suoi personaggi quelle che i commediografi chiamano *didascalie*. A questo ideale io ho procurato di avvicinarmi quanto più era possibile» (*Prefazione a Processi verbali*, cit., pp. 3-4, anche in *Romanzi, novelle, saggi*, cit., pp. 1641-1642).

⁴³ *Prefazione a L'albero della scienza*, Milano, Galli, 1890, p. VII; anche in *Romanzi, novelle, saggi*, cit., p. 1644.

⁴⁴ *Prefazione a Processi verbali*, cit., p. 5; anche in *Romanzi, novelle, saggi*, cit., p. 1642.

ficante e perfino auto-corrosiva. Nel ringraziare Di Giorgi per una recensione ai due libri, scrive:

Sai la tentazione che io ho avuta molte volte, dopo aver mandato fuori un mio libro? Quella di scrivere un articolo buttandolo giù dalla prima pagina fino all'ultima. Una volta anzi, per *Raeli*, mi misi all'opera; la paura che si potesse credere a un espediente di *réclame* mi fece smettere. Depanis non butta giù quei libri, dice anzi parecchie cose lusinghiere; ma convieni che il mio tentativo si presta a delle critiche anche più severe della sua.

Il meno che *io* mi direi sarebbe che con quei due volumi pretendendo canzonare la gente, ma che il più canzonato resterà lo stesso autore⁴⁵.

Verga comprese il bisogno di affrancarsi dalla rigidità dei dettami "di scuola", espresso da De Roberto proprio nel portare alle estreme conseguenze tali precetti, e assentì: dopo essersi ampiamente complimentato per il risultato dei *Processi verbali* («farebbero tremare i ginocchi a dei maestri per davvero. Anche la prefazione mi sembra indovinata e dice delle cose giustissime»), gli scrisse: «Se vieni a farmi vedere tutto il contrario nelle altre novelle *opoponasie* ti proclamerò in cuor mio il *mastro dei mastri*»⁴⁶. Molto più freddo fu Capuana, che già aveva battuto altre strade: «Intorno ai *Processi verbali* avrei molto da discutere con te. Mi pare che tu vada in un eccesso, dove l'arte non trova più posto»⁴⁷. Anche un recensore amico, ed acuto, come Vittorio Pica prese l'operazione troppo sul serio e invitò De Roberto a preoccuparsi meno di imitare gli altri scrittori nonché «delle quistioni di forma», e semmai a cercare di essere più se stesso, «meno rigido e meno sistematico»⁴⁸. Chi invece capì il senso dell'operazione, ma scrivendone tardivamente, fu Domenico Oliva, il quale, recensendo la seconda edizione dell'*Albero della scienza*, definì la duplice pubblicazione «una bizzarria finissima di artista foderato di critico, e quel critico era, ed è, alquanto ironico, e facile a

⁴⁵ Lettera del 6 novembre 1890, in A. Navarria, *op. cit.*, p. 250. Giuseppe Depanis aveva recensito i due libri sulla "Gazzetta Letteraria" di Torino.

⁴⁶ Lettera di Verga a De Roberto del 5 luglio 1890, in *Lettere di Giovanni Verga e Luigi Capuana a Federico De Roberto*, cit., pp. 121 e 120.

⁴⁷ Lettera del 23 settembre 1890, in S. Zappulla Muscarà, *op. cit.*, p. 329.

⁴⁸ V. Pica, *Federigo De Roberto, Fortunio*, IV, 4, 1891, ora in appendice a Id., *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di G. Maffei, Catania, Fondazione Verga, 1996, p. 286.

sorridere delle scuole letterarie e dei programmi e degli schemi e dei metodi che queste usano o usavano ostentare»⁴⁹.

Ben al di là delle prefazioni, quel che conta sono i libri, cioè anche la loro struttura, il rapporto tra microtesto e macrotesto. De Roberto colloca all'inizio della *Sorte* e dei *Processi verbali*, le due raccolte – per così dire – “veriste”, le novelle più importanti, più riuscite dal punto di vista letterario ma anche più emblematiche: *La disdetta*, «livida acquaforte di meschinità»⁵⁰, apre (e riassume in sé) una rassegna di storie di rassegnazione al destino⁵¹, atteggiamento tutto siciliano che ripugna al razionalismo derobertiano e che trova nel suicidio di *Rivolta*, che chiude il volume, la sanzione morale tanto più forte quanto più inutile. Nulla si può salvare nel paesaggio umano degradato che popola palazzo Roccasciano: non c'è fede, non c'è amor proprio, non c'è che adulazione e menzogna; non c'è dialogo tra questi personaggi che parlano tanto, c'è vaniloquio burbanzoso o stranito silenzio, flebile e stereotipo lamento o suggerimento obliquo e curialesco; strategie ben calcolate e follia del *cupio dissolvi*. La degradazione si estende agli oggetti e assistiamo alla «rovina lenta e continua»⁵² degli arredi di palazzo Roccasciano, ennesima emergenza della categoria tutta ottocentesca del “logoro-realistico”⁵³. Nella sintesi formidabile della *Disdetta* c'è già tutto il mondo dei *Viceré*, lo sguardo straniato e implacabile con cui De Roberto guarda all'aristocrazia marcescente: manca la dimensione politica del trasformismo, c'è invece l'ossessione economica, appena dissimulata sotto l'albagia dei riti (la villeggiatura, i ricevimenti) e la realtà delle monomanie. Finché Cecilia Morlieri è povera, è solo lei a dar voce, invano, al principio di realtà: l'alternativa scelta da tutti gli altri personaggi, e poi dalla Morlieri ereditiera, è una deriva stanca e mai appagante, il meschino trionfo di un principio di piacere effettivamente masochistico⁵⁴.

⁴⁹ D. Oliva, *Romanzi e novelle di F. De Roberto*, “Il Giornale d'Italia”, 5 dicembre 1911.

⁵⁰ C.A. Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, cit., p. 22.

⁵¹ Cfr. G. Catalano, *Riflessioni sul primo De Roberto*, Napoli, Loffredo, 1965, pp. 111 e ss.

⁵² *La Sorte*, cit., p. 13.

⁵³ Cfr. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, in part. pp. 322-323, dov'è la menzione, pertinente al nostro caso, del palazzo Trao nel *Mastro-don Gesualdo*.

⁵⁴ Per un'utile analisi di taglio narratologico della novella cfr. L. Sannia Nowé, *L'iperbole dell'iterativo* (*La disdetta di F. De Roberto*), “Il contesto”, 4-5-6, 1982.

Ciò che manca alla principessa di Roccasciano e ai suoi «lava-piatti» è il senso della responsabilità individuale: a una vita senza coscienza non resta che spegnersi, balbettando ancora l'alibi della disdetta. Ma non meno insensato risulta il gesto suicida da cui s'avvia *Rivolta*: se il povero Mordina avesse potuto vedere le reazioni suscitate dal ritrovamento del suo cadavere, se avesse potuto ascoltare il celibe cicaleccio di testimoni, proprietari dell'albergo, inquirenti, se avesse potuto presenziare al disgustoso dialogo tra Teresella e l'ispettore... forse – malato, povero, incompreso – si sarebbe suicidato ugualmente, ma certo non avrebbe lasciato quel biglietto fin troppo generoso nei confronti del contesto: «Mi uccido, non s'incolpi nessuno della mia morte»⁵⁵. Dalla mancanza di responsabilità individuale alla mancanza di responsabilità collettiva, verrebbe voglia di dire: che è, poi, mancanza di pietà, incapacità di uscire dal proprio "particolare".

Rivolta non possiede, è evidente, il respiro quasi romanzesco della *Disdetta* («un romanzo smontato, [...] già provvisto della polifonia, ma non del montaggio, dei *Viceré*»⁵⁶), ma non è neppure quella mera rimasticatura zoliana che a non pochi critici è sembrata. Anzi, con la sua collocazione conclusiva, fa da ponte ideale verso *Processi verbali*: si veda l'efficacia del dialogato, già proteso all'impersonalità assoluta della raccolta del '90; ma si vedano anche i tocchi di plurilinguismo nel parlato di Teresella (che testimonia in De Roberto un interesse di antica data per le diverse realtà dialettali, che confluirà poi nelle novelle di guerra⁵⁷), la presenza dei documenti scritti (con resa efficacissima della lettura ad alta voce), si veda soprattutto il grottesco esagitato nell'intervento del cinico proprietario dell'albergo, che prelude all'assurda impassibilità di donn'Antonia Sommatino.

È fin troppo facile suggerire che, dietro il *tour de force* mimetico del *Rosario*, ci sia un'ispirazione ben più personale, ma forse conviene andare oltre e ricordare che il microcosmo di questa novella è intera-

⁵⁵ *La Sorte*, cit., p. 279.

⁵⁶ A. Di Grado, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁷ È dunque almeno da ridimensionare quanto afferma Grana circa il «carattere monolingustico dell'intera opera incluso senza deroga il suo capolavoro, con le sole esclusioni del francese nei primi romanzi e dei vernacoli negli ultimi racconti», G. Grana, «*I Viceré*» e *la patologia del reale*, cit., p. 542. E ciò anche alla luce di un'altra novella che presenta una sperimentazione plurilingue: *Una dichiarazione*, in *Documenti umani*.

mente femminile e che dell'unico maschio si attende la morte "fuori scena": che, insomma, la novella soddisfa sì il bisogno che De Roberto indubbiamente aveva di fare i conti con l'ingombrante figura materna ma che la sua valenza antropologica s'allarga a tutto il gran tema siciliano del matriarcato femminile, cioè del potere coercitivo delle madri sulle figlie, qui, come spesso nella realtà, prosciugate nel ruolo ineffabile della «zitellona». L'efficacissima strategia narrativa, fondata sull'uso della recita formulare del rosario a «contrappunto»⁵⁸ dell'emersione verbale della vicenda principale, non esaurisce il valore "perturbante" di questa straniata, benjaminiana allegoria⁵⁹. Né è possibile escludere, in questo caso, un'interpretazione ulteriore, un ragionamento "sottotraccia" che riguardi il potere della parola (dunque, in definitiva, della scrittura): l'agitarsi frenetico delle tre sorelle, all'inizio della novella, riproduce le modalità con cui si sviluppa la comunicazione nella cultura popolare del bachtiniano "vicinato", ma si tratta di un movimento inceppato, destinato a infrangersi di fronte al muro invalicabile di silenzio che la madre (il Potere) ha eretto a tutela del proprio indiscutibile primato. Il dominio, dunque, è esercitato sul duplice fronte del silenzio e della mancanza di ascolto, e con il possesso esclusivo della parola, che si manifesta poi secondo i tempi e i modi decisi dal Potere stesso e si avvale della suggestione rituale e intimidatoria delle strategie formulari (il rosario, i proverbi). Si rilegga la novella e si riscontrino gli innumerevoli esempi che possono sostenere quest'interpretazione, fino alla negazione finale, prima implicita (il silenzio) poi esplicita («Io non ho figlie di nome Rosalia. Mia figlia è morta...»⁶⁰): e si faccia caso, perché non può essere casuale, a quali lacerti di preghiera precedono e seguono questa frase tremenda:

Venga a noi il vostro regno, sia fatta la vostra santa e divina volontà... Io non ho figlie di nome Rosalia. Mia figlia è morta... Così in cielo come in terra ... – E suggerendo la ripresa alle figliuole, che restavano mute, con le schiene sulle seggiole, continuò sola sino in fondo: – Dateci oggi il nostro pane quotidiano... perdonate i nostri peccati, come noi perdoniamo i nostri nemici...⁶¹

⁵⁸ Sia per l'interpretazione contrappuntistica di tanta scrittura derobertiana sia per il precedente rinvio al tema del matriarcato cfr. ancora A. Di Grado, *op. cit.*, pp. 131-133.

⁵⁹ Cfr. N. Zago, *Introduzione* a F. De Roberto, *I Vicerè*, Milano, Rizzoli, 1998, p. XII.

⁶⁰ *Processi verbali*, cit., p. 23.

⁶¹ *Ibidem*.

Insomma: il regno di Dio venga solo «a noi», che lo meritiamo, non a chi è condannato alla morte (civile) «così in cielo così in terra», davanti a Dio e davanti agli uomini (ma che dio ci può essere, se anche «in cielo» si è morti, se dunque non c'è speranza di risurrezione dell'anima?). E il privilegio si riconosce nel «pane quotidiano», quel cibo di cui la matriarca s'è minuziosamente informata poco prima, sempre alternando stazioni del rosario e notizie su uova, galline, uva e pomodori. Cibo che è anche “roba”, beninteso, secondo l'equivalenza feticistica cibo-denaro su cui Di Grado ha richiamato l'attenzione⁶².

Se il “cuore” della *Sorte* e di *Processi verbali* è collocato in apertura, per trovare il nocciolo di *Documenti umani* e *L'albero della scienza* bisogna scavare tra novelle che spesso si somigliano, nell'analisi dettagliata della casistica amorosa e psicologica: bisogna andare, dunque, alla ricerca di un “cuore” più segreto, non immediatamente accessibile al lettore.

Quanto detto sul valore sperimentale e provocatorio di queste raccolte può spiegare perché la prima di esse sia aperta dalla novella eponima, dotata della valenza metaletteraria di cui s'è detto, e la seconda sia inaugurata da *Il serpente*, un testo quasi spudorato nell'esibizione dell'«introspezione psicologica più fredda e cerebrale»⁶³ ma anche di soluzioni stilistiche ben poco convincenti, di un linguaggio senza guizzi, di una conclusione quasi imbarazzante per inefficacia (e invece, si ricordi, De Roberto ne era così soddisfatto da esser tentato di darla a Puccini, per la progettata antologia).

Il giovane suicida di *Rivolta* lascia la vita con un messaggio scarno e fin troppo candido; il tedesco «affetto da una mite pazzia» di *Donato del Piano*, che si sfracella per seguire «cori d'armonie, torrenti di anime vibranti»⁶⁴ racchiuse nella “voce” dell'organo di del Piano, ci lascia invece un minuzioso rendiconto del suo animo tormentato. È in questa novella palpitante, splendido esempio di «prosa analitica dall'accentuata pronuncia decadente, all'incirca fra Baudelaire e D'Annunzio»⁶⁵, che pulsa il vero “cuore” di *Documenti umani*, forse il momento di maggiore distanza di De Roberto

⁶² Cfr. A. Di Grado, *op. cit.*, pp. 112-115.

⁶³ R. Castelli, *Anatomie del cuore: De Roberto e il “tormento simpatico”*, in F. De Roberto, *L'albero della scienza*, Caltanissetta, Lussografica, 1997, p. 29.

⁶⁴ *Documenti umani*, cit., p. 231.

⁶⁵ N. Zago, *Introduzione*, cit., p. VI.

dalla scrittura del naturalismo: ma è, d'altronde, una scrittura tutt'altro che riducibile allo psicologismo, e che semmai, più febbricitante che analitica, fa pensare a Edgar Allan Poe, maestro più volte riconosciuto e citato da De Roberto negli scritti creativi e in quelli privati. Suggestioni poeiane nella scrittura, innanzitutto; ma, a livello tematico, si rammenti che la sepoltura dell'organista è «sotto il suo capolavoro; [...] quando l'aria si ingolfa in quella foresta di canne vibranti, quando le onde sonore se ne sprigionano allargandosi tutt'attorno, l'anima dell'abate deve vibrare all'unisono»⁶⁶: forse racconti come *Il gatto nero*, *Il cuore rivelatore* e *Le esequie premature* non sono poi tanto lontani...

Il diarista poi suicida è un intellettuale profondo e sincero che, spesso prendendo spunto da citazioni d'autore, riflette sul potere del linguaggio, sul rapporto fra impressione ed espressione (e infatti la novella è stata autorevolmente interpretata in chiave metaletteraria⁶⁷); vien proprio da prendere sul serio la sua mite follia quando afferma: «il vero reale è ciò che si passa nel mio spirito: la finzione, l'illusione, è il mondo esteriore. Nulla esiste, fuor che l'idea...»⁶⁸. Non si può ingenuamente attribuire ogni sua parola al pensiero dell'autore, ma questa frase sembra teorizzare una delle tecniche che De Roberto ha meglio saputo applicare alla sua scrittura, quella tecnica che è stata chiamata «riporto interno dei dati esterni»⁶⁹ e che però, in bocca a un folle, diventa addirittura annullamento dell'intera dimensione dell'esteriorità.

E se i dati esterni (la musica d'organo, la pioggia di cenere, la vasta architettura spaesante del monastero benedettino e della chiesa di San Nicolò l'Arena) possono aver influenzato l'interiorità tormentata del protagonista di questa novella, è nel *Paradiso perduto* che tale tecnica trova il suo esito più compiuto e convincente. In essa il viaggio allucinato del protagonista è scandito da un ritmo narrativo che crea una stretta correlazione – di marca simbolista e pre-espressionista – tra il procedere del treno sulle rotaie, lo scatenarsi degli agenti atmosferici e i sentimenti del personaggio. L'efficacia della rappresentazione affidata alla potenza del discorso indiretto libero era stata già lodata da Mariani che però lamentava «una punta di moralismo di derivazione bourgettiana ineliminabile

⁶⁶ *Documenti umani*, cit., p. 228.

⁶⁷ Cfr. P.M. Sipala, *op. cit.*, p. 17 e A. Di Grado, *op. cit.*, pp. 127-130.

⁶⁸ *Documenti umani*, cit., p. 227.

⁶⁹ N. Tedesco, *op. cit.*, pp. 58-65.

nell'arte del Nostro – un moralismo che qui vorrebbe essere la trasposizione ragionata del rimorso che affanna il protagonista»⁷⁰.

L'accento posto sui rimorsi del protagonista, che a Mariani era parso frutto di mero moralismo – e l'equivoco era ben comprensibile, se pensiamo a certe novelle tra le meno riuscite dell'*Albero della scienza* –, assume tutt'altro significato alla luce delle recenti scoperte d'archivio di Castelli e Di Grado⁷¹ che riconducono la genesi di questa novella a una delle pagine più oscure della vita di De Roberto, cioè la morte del padre, avvenuta in circostanze molto simili a quelle narrate nel *Paradiso perduto*. Dice dunque benissimo Castelli quando connette questa novella al titolo della raccolta e, più in generale, alle tante «attualizzazioni ottocentesche del dramma edenico», poiché «la riscrittura del racconto edenico, che è racconto di fondazione e, per un occidentale, di antropogenesi, si traduce spesso, nello spirito, in una elaborazione di processi inconsci, in un'intenzione di confessarsi attraverso il mito»⁷². Con buona pace dei tanti sostenitori, anche autorevolissimi, della freddezza della scrittura derobertiana, è evidente che – appena si riesca a lacerare il fitto velo di riserbo che quest'uomo appartato seppe tessere sulla sua vita e su quella dei suoi familiari – tale impassibilità si rivela solo un'apparenza.

Egli sarebbe morto, prima di abbracciare un'altra donna così...
Come era mai possibile stringerne al petto un'altra? Eccola, l'altra, la più bella: bella come una statua, fredda fredda, che lo assiderava appena egli la toccava, che lo faceva diventare tutto un pezzo di marmo, a poco a poco, dalle gambe su fino al cuore, fino alla gola stretta come una morsa, chiusa al gemito che partiva dal petto profondo...⁷³

Mentre rielabora fantasticamente la tragedia paterna, De Roberto ci parla di se stesso (o della propria scrittura) con quest'immagine potente di Medusa marmorizzata che farebbe pensare, freudianamente, alla figura materna o semplicemente a una delle tante *belles dames sans merci* del tardo Ottocento; oppure possiamo pensare che – in una triplice corrispondenza fra la scrittura, il personaggio e l'au-

⁷⁰ G. Mariani, *Federico De Roberto narratore*, Roma, Editrice "Il Sagittario", 1950, p. 30.

⁷¹ Cfr. A. Di Grado – R. Castelli, *Federico De Roberto uno e due: il "dormiente di Piacenza" e altri ragguagli biografici*, "Annali della Fondazione Verga", 11, 1994.

⁷² R. Castelli, *Anatomie del cuore: De Roberto e il "tormento simpatico"*, cit., p. 30.

⁷³ *L'albero della scienza*, cit., p. 151.

tore –, dietro una scrittura sperimentale che a prima vista appare “fredda fredda”, De Roberto abbia celato un “gemito che partiva dal *suo* petto profondo”. Per gli scrittori le cose stanno molto spesso così: e forse per alcuni scrittori siciliani - De Roberto o Sciascia, per esempio – stanno così anche a dispetto di se stessi, degli esercizi di mascheramento che hanno sempre praticato⁷⁴.

⁷⁴ Fra la stesura di questo studio e la pubblicazione in volume sono trascorsi circa due anni. Nel frattempo Antonio Di Grado ha ripubblicato il suo volume (Acireale, Bonanno, 2008) e ha ristampato, con una prefazione, la novella *La paura* (Roma, e/o, 2008); Sarah Zappulla Muscarà ha curato la ristampa anastatica del rarissimo *Saghe & segue col senno e con la mano* di L. Capuana, F. De Roberto e F. Ferlito (Catania, La Cantinella, 2007), gettando ulteriore luce sullo spirito goliardico a cui in questo studio accennavo; Maria Di Venuta ha curato “*L’ebrezza*”: *un racconto incompleto e postumo di Federico De Roberto*, in corso di stampa in “Annali della Fondazione Verga”, I (n. s.), 2008, pp. 153-213.

CARMELO TRAMONTANA

RES E SIGNA NELLA VITA NOVA.
APPUNTI PER UNA TEORIA DEL DESIDERIO
IN DANTE E AGOSTINO

1. La teoria dell'amore di Agostino

I sondaggi che qui presento fanno parte di una ricerca più ampia il cui oggetto è il rinvenimento di tracce precise della presenza di Sant'Agostino nell'opera dantesca. Lo scoglio contro cui sono destinati a incagliarsi tentativi simili è la ricostruzione della tradizione materiale di pensiero che permetterebbe di comprendere per quali vie alcuni insegnamenti di Agostino siano potuti arrivare sino a Dante. Spesso ci si trova dinanzi a clausole più o meno articolate che risalgono con sicurezza ad Agostino ma che, data la centralità dell'insegnamento del santo lungo i secoli medievali, si erano talmente diffuse e radicate che è facile trovarne ovunque e spesso senza consapevolezza precisa intorno alla loro provenienza e connotazione originaria. Sostenere che prima del tomismo non si possa parlare di agostinismo, per la semplice ragione che nell'intervallo tra Agostino e Tommaso spesso agostinismo significa né più né meno che dottrina cristiana, è certo una forzatura – ma non così lontana dal vero come pare a prima vista. Non a caso di agostinismo in senso stretto ha senso parlare solo a partire da Bonaventura e dalla scuola francescana, e proprio perché richiamarsi all'Ipponate fu allora sentito indiscutibilmente in funzione antitomistica. Per ovviare a queste difficoltà ho ritenuto necessario porre al centro della ricerca quei periodi nella storia del pensiero medievale in cui la consapevolezza di stare riattivando il patrimonio del pensiero agostiniano fosse, anche solo in parte, ben chiara. Per ovvi motivi di vicinanza cronologica e di contiguità culturale, è stato indicato in Bonaventura e prima nei vittorini, oltre che nella tradizione strettamente mistica, il più verosimile terreno di incontro tra Agostino e Dante¹.

¹ A questa impostazione storiografica hanno contribuito alcune ricerche classi-

Oltre a quello della teologia della storia, centrale per entrambi, ritengo sia possibile suggerire altri campi di dialogo da sottoporre a verifica, meno evidenti ma probabilmente operanti a uguale profondità.

La preferenza accordata in questa sede alla teoria dell'amore si giustifica, oltre che per la particolare rilevanza che il medesimo tema ha in Dante, perché essa mette in evidenza un peculiare modo di pensare dell'Ipponate. Questo modello può essere definito pensiero strumentale o della strumentalità, ossia la presenza di uno schema triangolare in molta parte del pensiero di Agostino². Questo triangolo, ai cui vertici si trovano da una parte l'uomo e dall'altra Dio, è caratterizzato da un terzo vertice che si colloca virtualmente tra i due precedenti fungendo da veicolo puramente strumentale. La funzione di questo *medium* è centrale nella teoria agostiniana della *caritas*, ma non solo: l'ipotesi è verificare come e quanto una simile teoria dell'amore abbia potuto rappresentare un sostrato, più o meno attivo e consapevole, per la funzione di Beatrice personaggio nella struttura narrativa e simbolica della *Vita Nova* (e in prospettiva del poema).

Con una prima approssimazione, lo schema triangolare o strumentale si distingue per essere asimmetrico all'*iter* mistico: se il fine di questo è l'*unitas* cui l'individuo giunge in maniera imponderabile e non razionalizzabile, il pensiero della strumentalità elabora come necessario un grado o una funzione intermedia la cui essenza è quella di essere non un per-sé, ma (un) per-un-altro. Così operando, questa struttura di pensiero comporta una prassi materiale cui conformarsi in vista del raggiungimento della beatitudine della creatura in Dio. Questo meccanismo concettuale è in azione in modo esemplare nel primo libro del *De doctrina Christiana*, dove costituisce la base per la teoria agostiniana dell'amore³. Questa si intreccia non accidentalmente al-

che, ancora di valido aiuto per ricostruire lo sfondo su cui va incardinato il rapporto Agostino-Dante: E. Moore, *Studies in Dante. First series: Scripture and classical authors in Dante*, Oxford, Clarendon press, 1896; E. G. Gardener, *Dante and the mystics. A study of the mystical aspect of the Divina Commedia and its relations with some of its mediaeval sources*, London, Dent & sons, 1913; A. Marigo, *Mistica e scienza nella Vita Nuova di Dante*, Padova, Drucker, 1914; P. Chioccioni, *L'agostinismo nella Divina Commedia*, 1952.

² Un'interpretazione della filosofia agostiniana che offre sostegno a questa tesi è in K. Flasch, *Agostino d'Ippona* [1980], Mulino, Bologna, 2002, in part. pp. 42-43, 80-81.

³ La coppia *util/frui*, centrale per comprendere la teoria agostiniana del desiderio, viene qui desunta per intero dal *De Doctrina christiana*, dove se ne ha la prima

l'altro grande tema del manuale, l'interpretazione delle Scritture e lo statuto ontologico del *signum*, in un modo che illumina entrambi e, di riflesso, chiarisce alcuni elementi della natura miracolosa (*signum Dei*) della gloriosa donna (*Vita Nova*⁴, 1. 2). In un paragrafo di chiara forma didascalica, Agostino introduce i motivi fondamentali della questione, ed è utile citarlo per intero:

Res ergo aliae sunt quibus fruendum est, aliae quibus utendum, aliae quae fruuntur et utuntur. Illae quibus fruendum est nos beatos faciunt; istis quibus utendum est tendentes ad beatitudinem adiuvamur et quasi adminiculamur, ut ad illas quae nos beatos faciunt, pervenire atque his inhaerere possimus. Nos vero qui fruimur et utimur, inter utrasque constituti, si eis quibus utendum est frui voluerimus, impeditur cursus noster et aliquando etiam deflectitur, ut ab his rebus quibus fruendum est obtinendis vel retardemur vel etiam revocemur, inferiorum amore praepediti (*Dc* I, III. 3).

L'*universum rerum* creaturale, dal quale non è escluso l'uomo, si divide in due categorie: *res utendae* e *res fruendae*. Oggetto del *frui* sono quelle cose che rendono beato l'uomo (*nos beatos faciunt*) senza mezzi termini o gradazioni, mentre ciò che è *utendum* opera come

definizione sistematica. È possibile tuttavia rinvenire tracce di una prima elaborazione in altri luoghi, ad esempio: *De beata vita*, 4. 33-34; *De libero arbitrio*, II, 13. 35-36; *De vera religione*, 11. 21, 12. 23, 13. 26, 37. 68, 45. 83; *De diversis quaestionibus octoginta tribus*, xxx; *De musica*, VI, 14. 45-46. Sulla teoria dell'amore di Agostino si vedano almeno: P. Rousselot, *Pour l'histoire du problème de l'amour au Moyen Age*, in «*Beitrage zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*», Band VI, Heft VI, 1908; A. Di Giovanni, *La dialettica dell'amore in Agostino*, Roma, Abete, 1964; V. J. Bourke, *Joy in Augustine's ethics*, Villanova University Press, 1979; R. Bodei, *Ordo amoris. conflitti terreni e felicità celeste*, Bologna, Mulino, 1991. Alla scolastica la coppia è ben nota poiché le *Sententiae* di Pietro Lombardo si aprono giusto con la discussione della teoria del segno agostiniana e della coppia *utilfrui* (cfr. *Sententiarum Libri IV*, lib. I, dist. I), ovviamente ripresa a loro volta da Bonaventura e Tommaso nei loro commenti a Lombardo (cfr. BONAVENTURA, *Commentaria in quattuor libros sententiarum*, lib. I, comm. in dist. I, in *Opera omnia S. Bonaventurae*, vol. I, Ad Claras Aquas, 1882, pp. 29-32; Tommaso, *Scriptum super libros sententiarum*, comm. in dist. I, quaestiones I-IV, Parigi, Lethielleux, 1929, vol. I, pp. 32-46).

⁴ Cito dalle seguenti edizioni: *Vita Nova*, Torino, Einaudi, 1996, testo e note a cura di G. Gorni (d'ora in poi *VN*); le citazioni da Agostino si riferiscono all'edizione integrale latino-italiana in più volumi *Opere di Sant'Agostino*, Roma, Città Nuova, 1969 e sgg., tranne che per *De doctrina christiana*, Milano, Mondadori-Fondazione Valla, 1994, trad. e note di M. Simonetti (d'ora in poi *Dc*).

uno strumento, utile appunto, nel percorso in-diretto alla beatitudine (*tendentes ad beatitudinem adiuvamur*). Introducendo una metafora spaziale che sarà ampiamente impiegata da Agostino, la distinzione tra i due tipi di *res* è sottolineata dalla differente condizione del soggetto che si pone in rapporto ad esse: le *res utendae* entrano in gioco lungo la via verso il *summum bonum* (mentre siamo impegnati nello sforzo di *per-venire* ad esso, e si riferiscono ad un soggetto in movimento); le *res fruendae* sono il *summum bonum* – ciò cui si *in-erisce* senza procedere oltre (e suggeriscono quindi una condizione finale che è opposta al movimento: la quiete di chi gode del sommo bene). Esiste quindi una categoria di cose create che non possono divenire fine delle azioni umane, e il cui retto costume – dell'uomo verso di esse – deve essere un *uti*.

L'immagine spaziale è resa drammatica dalla collocazione mediana dell'individuo. La rappresentazione dell'universo affettivo come *cursus* percorribile in due direzioni opposte (in grado di rivolgersi al meglio ascendendo, oppure di degradare al peggio), è ereditata dal neoplatonismo, sebbene all'interno di quella tradizione spuria impastata di aristotelismo e *stoa* che è peculiare della tarda antichità. Godere di ciò che si deve solo usare significa rivolgere il proprio amore a ciò che è inferiore, e qui *amor* indica in modo neutro una disposizione che, per il momento, sembra connotata pragmaticamente in virtù dell'oggetto (le *res inferiores*) e non dell'*intentio hominis*. L'errore morale come cattiva comprensione della verità è con ogni evidenza un lascito della grande dottrina pagana della *sapientia*, cui Agostino (soprattutto il giovane filosofo dei dialoghi) non rinuncia mai completamente, anche se quel patrimonio verrà profondamente ristrutturato dalla riflessione sulla *voluntas* umana. *Amor inferiorum* sarà più spesso reso con *cupiditas* ed equivale alla *concupiscentia* stoico-ciceroniana⁵. Altra questione apre la definizione delle creature umane (*res*, indubbiamente) come partecipi sia dell'*uti* che del *frui*, poiché se da

⁵ Per la presenza della tradizione stoico-latina in Agostino, e sulla rielaborazione che ne fa Agostino per la posterità, cfr. R. Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 1991, in part. pp. 208-209, 254. Sui legami tra questa tradizione e la gnoseologia agostiniana da una parte, la teoria della *caritas* dall'altra, rinvio, senza ulteriore discussione in questa sede, a M. Bettetini, *La misura delle cose*, Milano, Rusconi, 1994 e R. Bodei, *Ordo amoris...*, cit. Sul lessico dantesco del desiderio si veda ora l'importante messa a punto di L. Pertile, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella Commedia*, Bologna, Cadmo, 2006, pp. 19-38.

una parte ciò appare ovvio in quanto esse sono soggetti di azioni tendenti all'utile o alla beatitudine, dall'altra adombra l'idea che gli uomini adoperino verso i propri simili il medesimo costume riservato al resto delle creature mondane non umane.

Nel paragrafo precedente (*Dc* I, II. 2) Agostino aveva spiegato la differenza tra *res* e *signum*, necessaria ad introdurre il tema generale dell'*accessus ad sacram Scripturam*, rispetto al quale la riflessione su *uti* e *frui* può apparire una divagazione. È realmente così? Torniamo indietro a seguire il filo del ragionamento. La distinzione tra *res* e *signum* è fondata sulla considerazione che il secondo è ciò che non è un per sé semplicemente, ma indica anche un altro (i *signa* sono *res quae ad significandum aliquid adhibentur*, annettendo alla loro legislazione il vasto orizzonte dei significati mediati, simbolici e allegorici). *Res*, invece, sono quanto *non ad significandum aliquid adhibentur*. Due corollari rendono più sfumato questo schema elementare⁶: vi sono *res* che in alcuni contesti possono essere usate come *signa*; ogni *signum* d'altra parte è anche una *res*, poiché ciò che non è innanzi tutto una *res*, non può esistere. La dialettica *uti/frui* serve quindi a definire una suddivisione interna alle *res*: *utendae* e *fruendae*. Agostino, com'è noto, sostiene una concezione strumentale del *verbum*. Questo infatti è legato ad un contenuto (di cui è appunto *signum*) da un puro vincolo d'utilità. Nessuna idolatria della materialità del *verbum*, nessuna necessità naturale è postulata tra significato e significante (sebbene è prevedibile che i termini della questione si modifichino, ma solo in parte, quando si tratterà del *verbum Dei* incarnato nella Scrittura).

Fin qui nulla che non sia previsto dal fine didattico dell'opera. Tuttavia, se si osserva la dialettica *uti/frui* più da vicino, si nota che lo statuto semiotico di *signum* è inseparabile dalla logica della strumentalità, affermazione che suona come una tautologia a ben vedere (qualità essenziale del *signum* è infatti quella di essere uno strumento), ma che chiarisce la contrapposizione *uti/frui*. Infatti, alcune delle *res* create da Dio, rientrando nella categoria dell'*utendum*, non hanno più un puro carattere di *res* per l'uomo impegnato nell'agire morale

⁶ Sulla teoria linguistica di Agostino, un primo orientamento è offerto da R. Simone, *Sémiologie augustinienne*, in «Semiotica», vi, 1972, pp. 1-31 e S. Vecchio, *Le parole come segni. Introduzione alla linguistica agostiniana*, Palermo, Novecento, 1994; sull'importanza della teoria agostiniana del segno linguistico per l'esegesi biblica cfr. H. Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1980, pp. 221-3, 262.

che deve guadagnargli il bene cui *inhaerere*, ma diventano *signa*⁷ di qualcos'altro (di cui si dovrà invece *fruire*).

Questo intreccio di esegesi biblica, teoria linguistica, gnoseologia ed etica è tipicamente agostiniano. Non è errato affermare che chi è impedito dall'*amor inferiorum* pecca, traducendo dal linguaggio dell'*ethos* in quello della *scientia divina* (l'interpretazione della *sacra pagina*⁸), per cattiva esegesi: ha scambiato ciò che è un *signum*, per una *res* (ossia: ciò di cui ci si deve servire in ragione di qualcos'altro, che è la natura del *signum*, per un fine in se stesso).

Cristo, la parola d'amore, si ricordi, è il grande intercessore per la *massa damnationis* umana, come ama chiamarla il vecchio Agostino, cioè il grande mediatore (una *res-signum* del tutto particolare). Come interpretare correttamente le *vestigia d'amore*, senza farsi ingannare da una *cupiditas* che si spaccia per *caritas*?

2. Mezzi e fini

Pressoché tutti i commentatori del libello convergono nel ritenere che l'iscrizione di Beatrice, al suo primo apparire, sotto le insegne del divino serva a connotare l'esperienza di Dante come eccezionale. Di per sé, ciò non è unanimemente riconosciuto come prova della provenienza celeste della *donna gloriosa*. In generale potrebbe intendersi più economicamente come una retorica iperbolica che sottolinea la sublimità dell'oggetto amoroso. Dante ripeterebbe senza novità la logica dell'archetipo guinizelliano: non c'è creatura paragonabile alla donna amata e se bisogna trovarla, la si può indicare in una essere celeste, anche se l'analogia può sembrare – ed è – peccaminosamente, oltre che ironicamente, superba. Qualcosa di cui scusarsi in anticipo, come per un'interpretazione che si sa scorretta: la donna ha ingannato il poeta innamorato che ha creduto di vedervi un angelo (oppure: amante ha prodotto un'interpretazione errata dell'oggetto del desiderio). Ammettiamo in prima battuta possibile questa ipotesi, a patto

⁷ Comprendere precede l'uso corretto (cioè l'*ordinata caritate*); riconoscere i *signa* come tali vale comprenderne la funzione nell'economia della salvezza. Che si tratti di una vera e propria economia lo conferma Agostino stesso: «facta est tota pro nostra salute per divinam providentiam dispensatio temporalis qua debemus uti» (*Dc* I, 35. 39).

⁸ Per queste definizioni dell'esegesi biblica cfr. B. Smalley, *Lo studio della Bibbia nel medioevo* [1952], 1972, Bologna, Mulino, pp. 377 e 497.

che la raggiera simbolica al cui centro s'installa il personaggio Beatrice non appaia ridondante di *signa* divini al punto da rendere banalizzante la congettura.

Beatrice appare innanzi tutto nella qualità di ricordo focalizzante la vita sino a quel punto vissuta dal soggetto dell'atto di memoria. Se *poco si potrebbe leggere* innanzi alla rubrica che recita *Incipit Vita Nova* (VN 1. 1) suggerisce la giovane età del protagonista, che di necessità non possiede un ampio patrimonio di esperienze fissate in materiali mnemonici, non si deve trascurare il fatto che l'evento principale collocato sotto la rubrica sia l'apparizione di Beatrice. Questo, inoltre, viene presentato attraverso uno sforzo mnestico. La *gloriosa donna* che appare all'occhio della mente rammemorante è insomma, nella realtà del testo, espressamente un ricordo. La narrazione non riproduce semplicemente i materiali offerti dalla memoria; il narratore sottolinea insistentemente che la Beatrice di cui si appresta a narrare le gesta è presente nella veste peculiare di ricordo. L'oggetto della storia è Beatrice, ma, al suo apparire nel libello, l'oggetto della scrittura non è, per così dire, la finzione presentificante di quell'evento (come ci si attenderebbe in uno scritto autobiografico), poiché l'autore ne svela chiaramente il carattere peculiare di atto vissuto tesaurizzato nella memoria. La dimensione narrativa del libello non si dipana solo lungo il sentiero della memoria che ricorda, come ogni altra narrazione autobiografica, ma fa della memoria stessa il presente del testo. Così procedendo, l'autore fa della memoria il soggetto dominante nella narrazione, producendo, tra le altre cose, un effetto di stile inaspettato. Piuttosto che attingere una *mimesis* narrativa degna di fede storica immedesimando l'io narrante con l'io di un tempo chiamato a rivivere sulla scena letteraria ('ciò che narro è vero poiché ne sono stato attore, e quindi testimone, in prima persona'), Dante assicura al lettore che quanto narrerà è fisso nel *libro* della memoria. È la presenza di Beatrice in questa che confermerebbe, per Dante, la verità extraletteraria degli eventi narrati nel libello. Oltre ad effetti di presentizzazione e *mimesis* autobiografica giocati sul versante delle passioni, l'autore garantisce della veridicità del narrato tenendo fermo il carattere di ricordo dell'intera storia d'amore con Beatrice e della vita di costei. Questa prassi, equivalente sul piano dell'invenzione autoriale a ciò che per il personaggio Dante è il *fedele consiglio della ragione*, funziona come controparte raziocinante dell'empatia emotiva che chi ricorda è incline ad accogliere in sé senza alcun controllo. La *Vita Nova* nasce da un severo autocontrollo della memoria, e per fare ciò essa deve sempre essere in un certo senso presente a se

stessa, tanto che si potrebbe dire che è Memoria stessa il soggetto del ricordare nel testo (come suggerisce del resto lo stesso autore presentandosi, all'interno dell'universo finzionale, come dipendente da un testo da cui legge e trascrive). Perché questa centralità riconosciuta sin dall'esordio alla natura di *ricordo* di Beatrice?

Peculiare della memoria è procedere per via binaria: ricordo e oblio sono operazioni inseparabili; l'investimento emotivo-intellettuale che cristallizza il vissuto nella forma del passato-che-è-presente (il ricordo) ha una doppia faccia. Da una parte tesaurizza ciò che è il pieno del ricordo, lo salva; dall'altra elide quegli eventi che soccombono nel confronto per mancanza di energia (o in termini agostiniani perché, si deve ipotizzare, investiti da una *voluntas* inferiore; il che per altro verso non esclude che possano ritornare in vita, secondo la distinzione aristotelica ben nota al basso medioevo di *memoria* e *reminescentia*⁹). Ciò significa che il ricordo di Beatrice si è arroccato nella memoria di Dante con la forza vivificante dell'inizio (*Incipit...*) e con la violenza abrasiva del pensiero dominante: le circostanze della vita del protagonista che si collocano prima dell'apparizione della *donna gloriosa* declinano verso il grigio dell'accidentalità, così come, si può lecitamente supporre, tutto ciò che accadrà dopo acquisterà senso solo nel fuoco prospettico di quel primo ricordo (in senso cronologico e selettivo).

Altri motivi dell'opera suggeriscono la correlazione essenziale tra Beatrice e la memoria. Tra questi, di rilievo capitale è la funzione di *signum* che l'autore del libello ravvisa in lei. La prima esegesi che riunisce e spiega in una definizione i segni ultraterreni che accompagnano l'apparire di Beatrice è quella cristologica di *donna della salute* (VN 1, 15). Le corrispondenze numeriche, il carattere di miracolo, la liturgia simbolica che l'accompagna, restituiscono le sue apparizioni come delle microvisioni estatiche che prefigurano una beatitudine futura maggiore, in virtù di un'esperienza che già

⁹ «Pertanto, quando abbiamo reminescenza, ci muoviamo secondo uno dei movimenti antecedenti [necessità e/o consuetudine] finché arriviamo a quello cui tiene dietro quello che cerchiamo. Perciò col pensiero andiamo a caccia della serie successiva dei movimenti cominciando da un'intuizione presente o da un'altra o da una simile o contraria o vicina» (Aristotele, *De memoria et reminescencia*, 2, 451b); memoria è invece «lo stato di un'immagine in quanto copia della cosa di cui è immagine» (ivi, 1, 451a) e appartiene alla facoltà della sensazione (cfr. Aristotele, *Opere*, vol. IV, trad. di R. Laurenti Bari, Laterza, 2004, pp. 243 e 245).

qui sulla terra ammannisce un frutto miracoloso (il *saluto*). Che Dante non stia solamente tentando una nuova via oltre lo stilnovo, oppure limitandosi ad usare il repertorio tradizionale della lirica amorosa romanza, lo dimostrerebbe già a sufficienza la ricorrenza densissima di *signa divina* che accompagnano il macrosegno Beatrice; non solo, ma anche, e forse soprattutto, l'interpretazione che Dante per primo ne dà nel libello.

La prassi ermeneutica, come la lingua e i concetti, sono in buona parte comuni a quelli dell'esegesi biblica. Il libello presenta la narrazione di una vicenda fuori dal comune e insieme la spiegazione della *sententia* sottesa dalla lettera biografica. Per Agostino, come poi per Ugo da San Vittore e Pietro Lombardo, *sententia* indica il significato profondo della *littera*. La *sententia*¹⁰ è il sostrato sapienziale che

¹⁰ Si può spiegare la *sententia* delle parole scritte nel libello come «senso generale. La licenza che si prende questo scriba consiste allora evidentemente nel fatto che egli si riserva la scelta delle parole che copierà dall'originale che gli sta davanti» (C. Singleton, *Saggio sulla 'Vita nuova'* [1958], Bologna, Mulino, 1968). Profondità in questo caso significa *Grund*, come confermato dai vittorini a partire dal *Didascalicon*. Ugo di San Vittore intende *sententia* quale fondamento dell'universo semantico di un brano scritturale: esso è sì il culmine dell'interpretazione, ma proprio per questo è anche ciò che viene (logicamente) prima: il fondamento stesso della proliferazione semantica del testo («*sententia est profundior intelligentia, quae nisi expositione vel interpretatione non invenitur. In his ordo est, ut primum littera, deinde sensus, deinde sententia inquiratur. quo facto, perfecta est expositio*», *Didascalicon*, lib. III, cap. VII: PL CLXXVI, 772A). Il fondamento è ciò su cui si reggono gli altri sensi e che rende leggibile l'intero edificio, cioè il moltiplicarsi dei sensi, come un organismo ordinato. Spesso *sententia* indicherà quindi la ragione e l'ordine profondo di un brano; questo uso si ripete anche nella pratica pedagogica, ad esempio quando Ugo nel *Didascalicon* (cfr. lib. III, capp. VII-VIII: PL CLXXVI, 771 C-771 D) organizza i vari tipi di apprendimento secondo uno schema che chiama *ordo* o *modus* delle *lectiones* («l'ordine, cioè la successione metodologica, viene qui [nel *Didascalicon*] indicato dai termini *littera sensus sententia*», cfr. M. GRABMANN, *Storia del metodo scolastico* [1911], Firenze, La nuova Italia, 1980, p. 294). *Sententia* come risultato dell'interpretazione è uso presente prestissimo nell'esegesi biblica, ad esempio in Girolamo: «et triplicem intelligentiam Scripturarum (de qua nobis praeceptum est, ut describeamus eam tripliciter in cordibus nostris) in unius dici sententiam coarctantes. Debemus enim Scripturam sanctam, primum secundum litteram intelligere, facientes in ethica quaecumque praecepta sunt. Secundum juxta allegoriam, id est, intelligentiam spiritualem. Tertio secundum futurorum beatitudinem. Vos autem primam, inquit, et secundam contemnentes diem, spiritualia vobis pigmenta componitis sine fundamento, et parietibus tectum desuper imponentes» (*In Amos*, PL XXV, 1027 D – 1028 A; per la discussione del passo

soggiace alla nuda *littera* (la catena fonetica, il *sonus* per Agostino, o il *signum* grafico) e al *sensus historicus*. Essa può poi diramarsi o in senso spirituale (speculativo o teologico in senso stretto come riflessione sull'intelligenza divina: allegoria vera e propria e anagogia) o in senso tropologico (ammaestramento ed esemplarità morale). Ammiccando allo statuto della letteratura teologica, il testo pretende per sé più livelli di lettura e suggerisce alla vista dell'interprete oculato le linee di forza che l'esegesi deve seguire. Di più: la *Vita Nova* è costruita espressamente come commento ad un altro libro:

In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice *Incipit Vita Nova*. Sotto la quale rubrica io trovo scripte le parole le quali è il mio intendimento d'asemplare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sententia. (VN 1. 1)

L'interpretazione dei paragrafi del libro della memoria riferiti nella *Vita Nova* si concentra innanzi tutto intorno allo statuto simbolico della protagonista. Questo compito impegna l'autore nella ricerca di una verità che non è limitata alla sua personale esperienza di attore della *fabula*. Su questo punto la costruzione dantesca è difficilmente travisabile. Dante asserisce di riferire *veracemente* l'effetto che la prima visione della donna gloriosa ebbe sul suo *spirito della vita* (VN 1. 5). L'avverbio garantisce della veridicità del commento-narrazione, e l'occorrenza legata alla prima visione di Beatrice da parte di Dante lo carica ancor più di significato, includendo l'intera vicenda nella prospettiva di una narrazione veritiera, nella lettera, e vera – nel senso

cfr. H. De Lubac, *Esegesi medievale. I quattro sensi della scrittura*, Roma, Edizioni Paoline, 1972, vol. II, pp. 1080 e sgg.; per una definizione chiara di *sensus historicus* presso i vittorini, cfr. ivi, vol. I, pp. 598-599). Agostino fornisce una propria etimologia di *sententia* (da *sensus*) in *De civitate Dei*, XI 3: «de his, quae animo ac mente sentiuntur (quia et ipse rectissime dicitur sensus, unde et sententia vocabulum accepit)», sicché *sententia* indicherebbe il risultato di ciò che è appreso con la parte razionale dell'uomo, cioè un atto di pensiero (su questo passo cfr. anche M. Colish, *The mirror of language. A study in the medieval theory of knowledge*, New Haven and London, Yale University Press, 1968, p. 34). *Sententia*, attraverso l'avverbio *sententialiter*, si lega inoltre all'ambito della mnemotecnica: indica la memoria che procede *per res* e non *per verba* (*verbaliter*) e che quindi dell'esperienza originale ha conservato il significato, le idee-concetti (*sententiae*), piuttosto che le parole (cfr. M. Carruthers, *The book of memory. A study of memory in medieval culture*, Cambridge University Press, 1992² p. 90).

di corretta – nei sensi simbolici riposti. La verità di questi, infatti, è rinvigorita dall'autenticità del *sensus historicus*. È chiaro quindi l'interesse dell'autore a far sì che il racconto sia creduto innanzi tutto nella lettera: se i paragrafi del libro della memoria non fossero oggetto di un riferire che è un *dire veracemente*, i sensi riposti della biografia di Beatrice difficilmente potrebbero aspirare ad una significazione extraindividuale o anche semplicemente sussistere.

La veridicità del narrare dantesco non presuppone isomorfismo tra libro della memoria e *textus* letterario, anzi lo esclude sin dall'inizio. *Se non tutte le parole* che l'autore legge nel libro della memoria troveranno spazio nella *Vita Nova*, ciò non toglie che la trascrizione sia degna di fede. Aprendo un cuneo tra memoria e (ri-)scrittura letteraria, Dante ritaglia all'operazione dello *scriba memoriae* uno spazio di autonomia prezioso. Se l'originalità non è da cercarsi nell'invenzione, omissioni condensamenti avvicinamenti imprevisi e scorci che illuminano imprevedibilmente gli eventi, sono al contrario tutte scelte autoriali. Come prevede la cultura medievale, l'originalità si presenta sempre sotto le vesti umili dell'annotazione o della riscrittura servile. Marginalità nello spazio fisico del testo (reale o immaginario come qui) che spesso nasconde indipendenza concettuale.

Il dire verace non viene comunque meno: Dante definisce in apertura il testo come risultato di una mnemotecnica che procede ricordando *per res* e non *per verba*. La distinzione tra i due tipi di memoria, derivata da Cicerone e Quintiliano e ben nota nel medio-evo¹¹, aggiunge qualche particolare degno di attenzione intorno alla concezione dantesca del *verbum*. La parola non è idolatrata, e l'autore non pensa che il sacrificio della sua originaria letteralità (così come presentata dal libro della memoria) ne depotenzi il contenuto. La memoria *per res* è selettiva, ma non sacrifica nulla di essenziale dell'evento tesaurizzato. Se da un lato Dante accoglie una concezione strumentale della *parola scripta*, dall'altro questa prassi sintetica rivela una personalità incline ad inventare servendosi massicciamente della funzione simbolica. Condensare le parole della memoria in una parafrasi che salvaguardi le *res*, e anzi ne faccia risaltare il senso riposto, è scelta che immette nel territorio teologico e poetico del simbolo in senso ampio, o meglio: del *signum* trascendente,

¹¹ M. Carruthers, *The book...*, cit., pp. 22-25, 73-79, 86-91; ancora utile il classico studio di F. Yates, *L'arte della memoria* [1966], Torino, Einaudi, 1993, pp. 10 e sgg.

come, da Agostino in poi per tutto l'occidente medievale, sono tutti i *signa* in realtà.

Che tipo di prassi narrativa comporti una poetica della memoria siffatta, lo mostra Dante stesso a *VN* 1, 11:

E però che soprastare alle passioni e acti¹² di tanta gioventitudine pare alcuno parlare fabuloso, mi partirò da esse, e trapassando molte cose, le quali si potrebbero trarre dallo exemplo onde nascono queste, verrò a quelle parole le quali sono scripte nella mia memoria sotto maggiori paragrafi.

Se il fine del libello fosse esclusivamente dipingere una passione d'amore esclusiva, sia pure eccezionale, sarebbe curioso che l'autore tagliasse via così frettolosamente buona parte della testimonianza di *passioni* e *acti* tanto unici. Ancora più insolito appare questo modo di procedere alla luce della piccola mole del racconto nel punto in cui cade l'interdetto. L'uso di non indulgere in passioni e stati d'animo esecrabili come giovanile mancanza di saldezza d'animo è tipico dantesco e si rafforzerà nel passaggio, autointerpretato come *gradus* verso la maturità, dall'opera giovanile al «temperato e virile» *Convivio* (cfr. *Convivio* I, 1. 16). La ragione dev'essere un'altra. Enumerare il rosario degli atti d'amore e degli effetti della passione, così come la genesi stessa di quel sentimento nel suo spettro non amplissimo, appare

¹² Secondo P. Boyde (*Perception and passion in Dante's Comedy*, Cambridge University Press, 1993, pp. 146-7), *passioni* e *acti* sono vocaboli tecnici della fisiologia dantesca del desiderio (desunta in sostanza dalla fisica aristotelica delle passioni: il *De Anima* e i suoi commenti scolastici). Secondo questa le passioni vengono stimulate dalle immagini memoriali e rinvigorite dalla volontà che spinge il soggetto a cercare fuori di sé (gli *acti*) l'oggetto del desiderio riprodotto nelle immagini stesse. Bisogna aggiungere che il vero ritorno di Beatrice accadrà molti anni dopo, sicché questo primo periodo si conclude con una ricerca frustrata. *Acti* e *passioni* non sono semplicemente il risultato, quasi fisico-meccanico, dell'azione che l'oggetto fissato nella memoria stimola nel personaggio. Mantenendo fermo l'ambito tecnico cui i due lessemi si riferiscono, nel contesto riepilogativo di questo passo della *Vita Nova* essi acquisiscono un significato più ampio ma anche più determinato: gli *acti* e *passioni* di questa prima fase dell'amore per Beatrice anticipano la futura essenza memoriale di questa relazione (che si compirà, col ritorno nel poema, molto più tardi), e dimostrano che già nello stadio iniziale (a partire dalla morte della gentilissima), quell'amore viveva in buona misura di un'economia memoriale. Per un'interpretazione organica del tema del 'ritorno' di Beatrice nella poesia di Dante si veda C. Bologna, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra Vita Nova, Petrose e Commedia*, Roma, Salerno, 1998.

una deviazione dall'obiettivo, francamente: una emendabile perdita di tempo. Se ogni famiglia felice si assomiglia, non meno identiche sono, almeno nella sintomatologia, le passioni amorose sul nascere, tant'è che Dante racchiude questa prima esposizione di quella per Beatrice (Vn 1. 3-10) sotto una legenda, diciamo così, generica, nonostante il significato concreto del verso: «certo di lei si potea dire quella parola del poeta Homero: "Ella non pareva figliuola d'uomo mortale"»¹³. Attardarsi a riprodurre l'esatto ordine e misura dei ricordi sposterebbe quel narrare che è il (ri)dire della memoria (ripetere ciò che reca scritto il libro della memoria: *asemplare*) verso il territorio del *fabuloso*. È nota la distinzione tomistica tra allegoria teologica e poetica, e il ruolo che, nella seconda, gioca la definizione di favola (il rimando ovvio è a *Convivio* II, 1. 1-7). Di per sé, si ricordi, questa non esclude la presenza di un senso allegorico. Ciò nonostante, e considerando comunque che all'altezza della *Vita Nova* gli echi che l'aggettivo *fabuloso* riverbera non possono essere già così densi di dottrina, il senso della contrapposizione è chiaro. Il cattivo uso di Memoria equivale a trasformare il dire *veracemente* in un dire *fabuloso*, e se questo può ancora salvaguardare la serietà del contenuto riposto, è la lettera a perdere autorità nel passaggio (e forse finanche credibilità storica, ossia il *sensus litteralis*), ma non solo. Dante vuole difendere la storicità della lettera e raggiunge lo scopo selezionando ragionevolmente nel libro della memoria quanto si presta, per il suo valore di evento emblematico, di ricordo oggetto di un maggiore investimento simbolico, a fungere da segno riassuntivo (*maggiori paragrafi*).

L'errore evitato, e contemporaneamente additato, non è quello di un'intempestiva negligenza, al contrario si tratta del rischio di un cattivo uso di memoria, di *perversio memoriae*¹⁴ insomma. Questa non si

¹³ La medesima formula omerica si trova in Alberto Magno (*De intellectu et intelligibili* II, c. 9), in un passo in cui il filosofo discute del grado finale d'intellezione cui l'uomo può aspirare, mediante la piena congiunzione di intelletto possibile e intelletto agente (cfr. B. Nardi, *Studi di filosofia medievale*, Roma, Storia e letteratura, 1960, p. 148). Nonostante sia probabile che Dante conoscesse l'opera (come risulterebbe da *Convivio* III, 7, 3) ciò non scioglie la questione, dato che non è affatto scontato che a quest'altezza Dante leggesse Alberto e che, d'altra parte, la citazione è tramandata, già per lo stesso Alberto, da un luogo aristotelico dell'*Ethica nicomachea* (cfr. A. Marigo, *Mistica e scienza...*, cit., pp. 95-96 ed E. MASSA, sv *Alberto Magno*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970 e sgg.).

¹⁴ Pur se condotte in un contesto diverso, per il significato pregnante di *perversio*

riferisce a quanto cade nel cono d'ombra dell'oblio, ma al modo o alla misura del ricordare. Si può supporre che anche in ciò lo *scriba memoriae* si sia avvalso del *fedeles consiglio della Ragione* che non abbandonando mai Amore impedisce alla passione solitaria di pervertire la memoria e di trasformarsi in fissazione esiziale (e che questo infine, il buon uso di memoria, rientri in quei casi *là dove cotale consiglio fosse utile a udire*, VN, 1, 10)¹⁵. Se non si perde di vista la metafora genetica del libro della memoria, e si richiama alla mente l'immagine reale di un testo medievale, *maggiori* non sono semplicemente quei paragrafi in cui si raccoglie come distillato il senso, ma innanzitutto quelli segnati con un corpo maggiore e, ad esempio, anche con un colore diverso¹⁶. Si tratta quindi di un'indicazione materiale che serve a muoversi scaltramente dentro il testo, delle sottolineature che aiutano la memoria a fissarsi e a selezionare.

Chiarita la storicità della lettera, compito dell'interprete-narratore è la ricerca dell'*intentio auctoris*¹⁷. Se la lettera è storicamente salda,

e i suoi risvolti etici rimando alle considerazioni di H. de Lubac, *Esegesi medievale...*, cit., vol. I, pp. 275, 290, 294-5.

¹⁵ Il nodo che lega misura (*modus*), peccato (*perversio*), ragione/rettitudine (*ratio*) è costante in Agostino. Una prima definizione della questione è in *De beata vita* 4. 33-34, dove la *sapientia* che rende beati, identificata col *Logos* giovanneo e col *Dei Filium* di I Cor. 1. 24 (e quindi con Cristo), è sostanzialmente *modus* dell'anima. Meno diretto, ma ugualmente evidente, è il sostrato trinitario nel *De ordine*, dove *modus* è principio ordinatore del tutto: «modum [...], qui pater est ordinis» (II, 19. 50). Un esempio eloquente di come Agostino pensasse indissolubilmente i concetti di *ordo*, *caritas*, *perversio* è invece in *Epistulae*, cXL, 2. 4: «Sicut enim bona sunt omnia quae creavit Deus, ab ipsa rationali creatura usque ad infimum corpus: ita bene agit in his anima rationalis, si ordinem servet, et distinguendo, eligendo, pendendo subdat minora maioribus, corporalia spiritalibus, inferiora superioribus, temporalia sempiternis; ne superiorum neglectu et appetitu inferiorum (quoniam hinc fit ipsa deterior) et se et corpus suum mittat in peius, sed potius ordinata caritate se et corpus suum convertat in melius. Cum enim sint omnes substantiae naturaliter bonae, ordo in eis laudatus honoratur, perversitas culpata damnatur. Nec efficit anima perverse utens creaturis, ut ordinationem effugiat Creatoris; quoniam si illa male utitur bonis, ille bene utitur etiam malis: ac per hoc illa perverse bonis utendo fit mala, ille ordinate etiam malis utendo permanet bonus. Qui enim iniuste se ordinat in peccatis, iuste ordinatur in poenis».

¹⁶ M. Carruthers, *The book...*, cit., pp. 92.

¹⁷ Con *auctoris sententia* (*De utilitate credendi*, 5. 10) Agostino intende sia l'*intentio auctoris* (il significato che l'autore ha conferito ad un passo preciso, che tuttavia non necessariamente coincide con il vero), sia il significato che l'interprete ricava da un testo attraverso l'esegesi (cfr. *Dc* I, 36-37. 41).

la verticale dei significati allegorici risulterà più facilmente immune dal rischio di unilateralità. In altre parole, spiegare correttamente i significati ulteriori rispetto alla lettera, significa non scambiare la propria personale interpretazione per il vero significato. Questo è univoco e valido per tutti, quello è il significato parziale (cioè motivato da ragioni contingenti e strettamente personali) che, consapevolmente o meno, il cattivo esegeta attribuisce alla lettera peccando di superbia. Agostino è molto rigoroso nell'indicare gli ostacoli, e i rischi, che l'esegeta biblico deve evitare, e tra questi quello di superbia ermeneutica è forse il più grande¹⁸.

3. La Trinità come *res fruenda* e come *signum*

Fine del *frui* è il guadagno dell'oggetto d'amore, a coronamento di un'azione il cui soggetto mira, in questo quadro, alla condivisione di uno spazio comune (*in-haerere*). Piuttosto che la ricomposizione

¹⁸ L'ipotesi che propongo verte sull'interpretazione della cattiva esegesi come peccato di superbia. Per un primo controllo dei luoghi agostiniani che la sostengono, senza ulteriore discussione che rimando ad altra sede, cfr. *Dc* I, 36. 40 - 37. 41; *De Genesi contra Manichaeos*, II, 16. 24; *De utilitate credendi liber*, 4. 10; *Epistulae*, LXXXII, 1. 3 - 2. 6, 5. 34. A mo' d'esempio si veda per tutti il seguente passo: «Nemo iam mihi molestus sit dicendo mihi: "Non hoc sensit Moyses, quod tu dicis, sed hoc sensit, quod ego dico". [...] Cum vero dicit: "Non hoc ille sensit, quod tu dicis, sed quod ego dico", neque tamen negat, quod uterque nostrum dicit, utrumque verum esse, o vita pauperum, Deus meus, in cuius sinu non est contradictio, plue mihi mitigationes in cor, ut patienter tales feram; qui non mihi hoc dicunt, quia divini sunt et in corde famuli tui viderunt quod dicunt, sed quia superbi sunt nec noverunt Moysi sententiam, sed amant suam, non quia vera est, sed quia sua est. Alioquin et aliam veram pariter amarent, sicut ego amo quod dicunt, quando verum dicunt, non quia ipsorum est, sed quia verum est: et ideo iam nec ipsorum est, quia verum est. Si autem ideo ament illud, quia verum est, iam et ipsorum est et meum est, quoniam in commune omnium est veritatis amatorum. Illud autem, quod contendunt non hoc sensisse Moysen, quod ego dico, sed quod ipsi dicunt, nolo, non amo, quia etsi ita est, tamen ista temeritas non scientiae, sed audaciae est, nec visus, sed typhus eam peperit. Ideoque, Domine, tremenda sunt iudicia tua, quoniam veritas tua nec mea est nec illius aut illius, sed omnium nostrum, quos ad eius communionem publice vocas, terribiliter admonens nos, ut eam nolimus habere privatam, ne privemur ea. Nam quisquis id, quod tu omnibus ad fruendum proponis, sibi proprie vindicat et suum vult esse quod omnium est, a communi propellitur ad sua, hoc est a veritate ad mendacium. Qui enim loquitur mendacium, de suo loquitur [*Geremia*, 18. 19]» (*Confessionum Libri*, XII, 24. 35).

dell'unità originaria (il mito narrato da Aristofane nel *Simposio*), bisogna richiamare alla memoria le parole di Socrate nel *Fedro*, non tanto per la nota suddivisione dell'anima umana in tre parti quanto per il cammino ascendente o degradante che il cocchio dell'anima può svolgere a seconda che la guida sia più o meno ferma. Un'attenzione particolare merita, in questo contesto, il fatto che il percorso seguito dall'auriga abbia una divinità particolare come guida. Questo specifico motivo della guida o dell'orbita divina sulle cui piste l'anima innamorata si mette, arriva ad Agostino nella forma neoplatonica dell'Uno cui le singole creature, mosse da amore, aspirano a tornare. Amore è il motore che regola il ritorno al principio, mitologema rinvigorito, nei secoli da Agostino a Dante, dall'immaginazione speculativa dello Pseudo-Dionigi che riempirà di enti intermedi, le gerarchie, il vuoto tra il Dio trascendente e la creatura umana¹⁹.

Frui est enim amore inhaerere alicui rei propter seipsam.
(Dc I, IV. 4)

L'essenza del *frui* è finale, si esaurisce in sé e si presuppone autosoddisfacente.

Uti autem, quod in usum venerit ad id quod amas obtinendum
referre, si tamen amandum est. Nam usus illicitus abusus potius vel
abusio nominandus est.

Al contrario, *uti* non va confuso con amare. Esso indica un rapporto strumentale (*in usum venerit*) in cui l'*uti* designa il legame tra l'*agens* e ciò di cui ci si serve per raggiungere ciò che si ama, che non è quindi il medesimo dell'oggetto dell'*uti*. Beninteso, a patto che l'oggetto finale del desiderio sia davvero degno di essere amato (*si tamen...*) e l'intelligenza, o la volontà – in un rapporto dialettico capitale su cui a lungo rifletterà Agostino –, non si siano ingannate. La dialettica è subito illustrata da un esempio proverbiale nella letteratura religiosa, il viaggio terreno che come un pellegrino l'uomo compie per raggiungere la vera patria, dove si realizza il *beate vivere* in cui null'altro si desidera se non quel permanere che è già, in sé, l'essenza della beatitudine:

¹⁹ Sulla presenza del neoplatonismo in Agostino si vedano almeno gli studi di W. Beierwaltes (*Agostino e il neoplatonismo cristiano*, Milano, Vita e pensiero, 1995; *Platonismo nel cristianesimo*, ivi, 2000) e J. Rist (*Agostino. Il battesimo del pensiero antico*, Milano, Vita e pensiero, 1994; *Eros e psiche. Studi sulla filosofia di Platone, Plotino, Origene* [1964], ivi, 1995).

Quomodo ergo, si essemus peregrini, qui beate vivere nisi in patria non possemus, eaque peregrinatione utique miseri et miseriam finire cupientes, in patriam redire vellemus, opus esset vel terrestribus vel marinis vehiculis quibus utendum esset ut ad patriam, qua fruendum erat, pervenire valeremus; quod si amoenitates itineris et ipsa gestatio vehiculorum nos delectaret, conversi ad fruendum his quibus uti debuimus, nollemus cito viam finire et perversa suavitate implicati alienaremur a patria, cuius suavitas faceret beatos [...].

Ciò che è segnato dal destino delle creature, di venire dal nulla del *fiat* e di tornare ugualmente al nulla, si dispone *in itinere* quale strumento da utilizzare in vista di un fine altro, *vehiculum* che sarà abbandonato una volta raggiunta la meta. E, come il cammino del pellegrino è destinato a finire, i mezzi esauriscono la loro funzione tornando nel nulla. Scambiare il mezzo per il fine significa attardarsi lungo la via, fare dei *vehicula* occasione di indugio perdendo di vista la destinazione, e non mezzo su cui e con cui muoversi per andare oltre. È una *perversa suavitas* a scambiare l'*uti* per *frui*, sì da *divertere* il pellegrino col veleno di un piacere momentaneo. Letteralmente, è una *suavitas* che perverte: modifica, raddoppia, ribalta, come in uno specchio che rivela ma inganna allo stesso tempo perché offre il vero ma in un'immagine rovesciata. Il *frui*, quindi, contiene e regola l'*uti*; il contrario, scambiare ciò che sta in mezzo e che in questo stare trova la sua ragione d'essere, perverte l'ordine morale che guida la vita del pellegrino come una bussola. *Redire in patriam* è la conclusione necessaria, a patto che si sia compreso che la vera patria è trascendente. Corollario, ma in realtà a priori ontologico di questa convinzione, è che l'universo creaturale sia ben valorizzato qualora se ne faccia mezzo verso ciò che lo trascende²⁰. Il triangolo della strumentalità può essere ormai definito esplicitamente:

sic in huius mortalitatis vita peregrinantes a Domino, si redire in patriam volumus, ubi beati esse possimus, utendum est hoc mundo, non fruendum, ut invisibilia Dei, per ea quae facta sunt, intellecta

²⁰ Metafore di movimento e ontologia sono strettamente fuse sin dai primi scritti. Ad esempio in *De ordine*, I, 9. 27 si può leggere: «Ordo est quem si tenuerimus in vita, perducet ad Deum, et quem nisi tenuerimus in vita, non pervenimus ad Deum». Il dio di Agostino è principio dell'ordine, e questo è struttura essenziale del creato. L'*ordo* è *ratio* che, una volta compresa, indica all'uomo la via per risalire al principio divino: «l'ordine struttura l'essere delle cose e indica all'uomo come muoversi rispetto a Dio» (M. Bettetini, *La misura...*, cit., p. 14).

conspiciantur, hoc est, ut de corporalibus temporalibusque rebus aeterna et spiritalia capiamus.

La citazione paolina (*invisibilia Dei...*, I Cor 7, 31) produce un salto di registro, chiude la parentesi gnomica e apre uno spazio escatologico che rafforza la perentorietà della conclusione (*utendum est hoc mundo*, se si vuole pervenire a quegli *invisibilia Dei* che popolano, e sono, la nostra patria), ribadendo inoltre la concezione strumentale del *signum*, al cui statuto qui sono paragonati tutti gli enti creati da Dio. Tutto ciò che esiste *in hoc mundo* (*visibilia-corporalia-temporalia*) si comprende correttamente se interpretato come mezzo per arrivare ad un contenuto che lo trascende: *invisibilia-incorporalia-aeterna*. Interpretare correttamente i *signa* che sono dispersi nel mondo delle creature; comprendere l'esatta natura di *res* che sono *signa*, vuol dire sciogliere attraverso una regolata esegesi l'essenza del mondo creaturale e, compiuta questa operazione, vedersi schiudere la via della salvezza. Da questo punto di vista, solo l'esegeta, del *Libro* come del mondo, è colui il quale è pronto ad apparecchiarsi per il viaggio di ritorno in patria. Chi vuole raggiungere la vera patria deve accogliere in sé il dono della comprensione: la *sapientia* esegetica prepara alla salvezza. Solo così l'*ordo intellectionis* coincide con l'*ordo creationis* e, infine, con l'*ordo salutis*, cui prepara²¹.

L'attacco del paragrafo successivo (*Dc* I, v. 5), in cui Agostino declama una professione di fede nella *Trinitas* con apparente cambio di argomento, non stupisce. Dopo aver illustrato la dialettica *util/frui*, e dimostrato il singolare rapporto di conversione (o perversione speculare) che lega i due concetti, il santo si premura di indicare il fine,

²¹ Questa posizione può considerarsi un'evoluzione, o un residuo a seconda dell'accento, della *sapientia* pagana studiata da Agostino durante il periodo dei dialoghi filosofici (cfr. *Contra Academicos*, III, 19. 42: «nisi summus Deus populari quadam clementia divini intellectus auctoritatem usque ad ipsum corpus humanum declinaret, atque submitteret; cuius non solum praeceptis, sed etiam factis excitatae animae redire in semetipsas, et respicere patriam, etiam sine disputationum concertatione potuissent»). Da una parte, la *subtilissima ratio* dei filosofi antichi non vale da sola a salvare le anime (senza la grazia e la fede, nemmeno allora la ragione si rivelava sufficiente a ciò); dall'altra, le anime si ricordano della patria e iniziano così il viaggio di ritorno ad essa, non solo grazie ai *factis* divini, ma anche attraverso i *praeceptis* (la legge scritturale). Questi sono frutti ammanniti da Dio, che umilia l'autorità dell'intelletto divino sino agli uomini e alla loro scienza. Questa, a sua volta, che presiede alla retta comprensione dei precetti ed è preliminare alla salvezza, è appunto l'esegesi scritturale (ossia la scienza della *sacra pagina*).

unico e vero, del *frui*. Questo non può che essere la Trinità stessa (*res igitur quibus fruendum est, Pater et Filius et Spiritus Sanctus, eademque Trinitas, una quaedam summa res, communisque omnibus fruentibus ea*). Più interessante è prendere atto, e sottolineare, la difficoltà che il teologo avverte nel definire poi cosa sia la *Trinitas* rispetto al pellegrino che deve tendervi per fruirne. Essa non può essere semplice *signum*, nonostante si possa incorrere facilmente in questa soluzione (poiché è, nella logica del linguaggio umano, segno sintetico che sta per le tre persone divine) erronea (perché così si sminuirebbe la validità dell'argomento trinitario, dando maggiore realtà alle singole persone che alla loro, a rigore di dogma, unitaria sostanza); sarà quindi una *res*, conformemente alla logica del *frui* che prevede che quanto sia oggetto del vero amore è in sé fine di quel desiderio, e quindi *res* e non *signum* di qualcos'altro. La formula concessiva usata da Agostino comunica una *defaillance* del pensiero che si arresta innanzi a ciò che per definizione è impensabile:

si tamen res et non rerum omnium causa, si tamen et causa. Non enim facile nomen quod tantae excellentiae conveniat, inveniri potest, nisi quod melius ita dicitur Trinitas haec, unus Deus ex quo omnia, per quem omnia, in quo omnia.

Ammesso che si possa chiamare *res* e non piuttosto causa di tutte le cose, e ammesso che definendola causa non la si costringa inavvertitamente entro i vincoli umani, troppo, del *logos* filosofico. Il problema è nella lingua chiamata a designarla, nel pensiero che ingaggia una battaglia disperata per spiegarla, e non nell'oggetto di quest'operazione intellettuale²². La realtà della *Trinitas* è talmente trascendente (l'*excellencia* indicibile è ciò che la contraddistingue rispetto al pensiero umano), che alla fine la migliore definizione è quella che denuncia il proprio fallimento e si acquieta in una dichiarazione di modestia, se non di inadeguatezza intellettuale: non è impresa facile parafrasare con un nome la sostanza divina, ed è meglio accontentarsi di perifrasi onnicomprehensive che, piuttosto che chiarirlo, celano l'ogget-

²² L'impotenza della lingua discende dalla penuria complessiva della creatura umana dopo il peccato originale. D'altra parte, che si arrivi anche solo per immagini zoppicanti o rovesciate ad alludere all'essere divino *per verba* umane è comunque frutto della volontà magnanima di Dio che per Agostino quasi si abbassa verso l'uomo: «necessariam [post peccatum] esse de humanis verbis divinam doctrinam» (*De Genesi contra manichaeos*, II, 5. 6).

to dietro una nube altissima e impenetrabile di trascendenza: *ex quo omnia, per quem omnia, in quo omnia*.

4. Expositio e ordo amoris

Dopo aver enumerato le occorrenze novenarie che costellarono la morte di Beatrice, le quali chiudono in cerchio di uniforme significazione trascendente l'intera vita della donna collegandosi alle apparizioni del nove che ne segnarono già a suo tempo la nascita (*VN* 19. 5), il poeta aggiunge, come se non bastasse, che un intelletto più sottile potrebbe scorgere altre ragioni sotto la lettera di questa vicenda terrena²³:

Questa è una ragione di ciò. Ma più sottilmente pensando, e secondo la infallibile veritate, questo numero fue ella medesima: per similitudine dico, e ciò intendo così. [...] questa donna fue accompagnata da questo numero del nove a dare a intendere ch'ella era uno nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade. (*VN*, 19. 6)

La Beatrice terrena più che semplice allegoria della divinità, o *figura Christi*, è propriamente *signum*²⁴ che inteso nel modo corretto (*più sottilmente pensando*) rinvia ad una *res* che Dante individua nella Trinità. Se si immette Beatrice in questo schema, tutti i motivi simbolico-allegorici particolari vengono sussunti in un quadro più generale che ha il vantaggio di tenere l'insieme in una forma più coerente ed economica. L'intera vicenda può essere riassunta come il progrediente impegno ermeneutico di amante (Dante personaggio) verso la piena comprensione di quell'amore, i cui vari gradi rappresentano le tappe di avvicinamento al vero significato di questo. Si tratta in qualche misura (anche) di *amor intellectualis*, nel senso che insieme all'esperienza dell'amore, amante compie un *iter* di comprensione intellettuale che doppia (e in buona misura è) il racconto di quell'amore. L'autore che legge e trascrive dal libro della memoria si comporta, nel parafrasarlo e analizzarlo, alla maniera dell'interprete di fronte alla

²³ Sulla costellazione semantica di *sottigliezza/sottigliansa* cfr. M. Corti, *Percorsi dell'invenzione*, in *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 2003, p. 208.

²⁴ Una riflessione sul significato del lessema *segno* in Dante, sebbene centrata sul *Convivio*, è in Ead., *La felicità mentale*, in *Scritti...*, cit., p. 161.

sacra pagina: comprendere la *sententia* significa arrivare alla *sapientia*, e il contenuto essenziale di questa è la promessa di salvezza.

L'affinamento del desiderio amoroso, e quindi la crescente efficacia del lavoro ermeneutico, piuttosto che esaurirsi entro i suoi stessi confini, pur in una forma ulteriore di estenuata raffinatezza, perviene alla novità, rispetto all'esperienza cortese e stilnovistica, di un amore il cui significato è quello di porre fuori di sé. Beatrice è oggetto di un amore ordinato dal momento in cui se ne comprende, da parte di amante, la natura di segno che rinvia ad una ben altra *res fruenda*. Ciò non significa che quest'amore sia una finzione e che la storia che lo narra un'allegoria poetica, e che la lettera storica della *Vita Nova* svapori nell'ammaestramento esemplare di una *Legenda sanctae Beatricis* o nelle geometrie teologiche di un maestro della sacra pagina; al contrario, significa che l'intelligenza di amore che Dante ha raggiunto ricomponendo la vicenda, l'*ordo memoriae* cui è pervenuto, suggerisce che Beatrice è *utenda*, che non è un fine in sé. Che sia un *signum* e non una *res*, lo dimostra proprio il carattere evidente, in questo schema che ho definito strumentale, di oggetto di un *uti* (ordinato ad un superiore *frui*: la trinità) che Beatrice assume. Prescindere da questo *ordo amoris*, che ha la sua prima e magistrale definizione in Agostino, significa esporsi ai rischi dell'amore disordinato.

Il libello si apre e chiude con due dichiarazioni solenni intorno alla veridicità dei propositi di Dante. All'inizio, a conferma che quanto si sta per narrare riguardo Beatrice è vero; alla fine a sostegno della verità e solidità, che poteva venire in dubbio dopo l'episodio della donna gentile, della promessa che chiude la narrazione: non scrivere più di Beatrice, finché non sarà in grado di attingere quelle parole che mai donna ha ricevuto per sé («E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sae, veracemente», *VN* 31. 2). Come accade ad Agostino, lo scrittore avverte che, nonostante l'evidenza della natura trinitaria del segno-Beatrice, spingersi oltre questa affermazione pronunciando il contenuto di quel *signum* sarebbe impresa ai limiti del dicibile. Quale che sia la soluzione, si tratta di un problema teologico (il contenuto della *mirabile visione*) cui però si promette uno scioglimento sul versante della poetica («dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna») – e la presenza del verbo tecnico trattare («infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei») lascia intendere non il contrario, quanto che sarà un'impresa intellettuale ardua e grave. L'ipoteca che congela il futuro («se piacere sarà di Colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dire di lei...», *VN* 31. 2),

sciolta la questione teologica della natura semiotica di Beatrice, ha carattere prettamente letterario, riguarda la qualità del *dire*. Confermando la centralità del tema esegetico, Dante alla fine del libro riformula il nodo problematico della vicenda con l'intenzione di superare la poetica della lode e di giungere più vicino alla realtà del *signum* Beatrice. In entrambi i casi *veracemente* rende degno di fede il proposito di Dante rispetto ad un impegno di scrittura, formula quindi con cui rassicura letteralmente intorno alla serietà dell'*intentio auctoris*. Il salto è però netto: il primo (*dire*) *veracemente* è fissato nel presente e rivolto al passato (si legge nel libro della memoria); il secondo è fissato nel presente ma rivolto al futuro. In questo secondo caso si può avanzare l'ipotesi che Dante non stia più leggendo dal libro della memoria ma riferendo i maggiori paragrafi del libro della volontà.

PINA TRAVAGLIANTE

UN MANUALE DI ECONOMIA POLITICA NELLA SICILIA
DELL'OTTOCENTO: *LA SCIENZA DELL'ORDINAMENTO SO-*
CIALE DI GIOVANNI BRUNO

1. Verso la fine dell'Ottocento, Luigi Cossa, Angelo Bertolini, Tullio Martello avevano avviato un insieme di indagini sui manuali e i trattati di economia italiani ed erano pervenuti ad una serie di risultati di un certo rilievo¹. Queste fonti documentarie non sono state più riprese e completate; ma soprattutto non è stato mai tentato uno studio «sul tipo di sapere di cui la manualistica e la trattistica sono state storicamente portatrici»². Solo recentemente è stato avviato un progetto di ricerca sui manuali e i trattati di economia politica nell'Italia liberale³, finalizzato a studiare il processo di istituzionalizzazione e professionalizzazione della scienza economica, nonché i caratteri specifici e distintivi della sua evoluzione nel periodo che va dalla metà dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento.

¹ L. Cossa, "Saggio di bibliografia dei trattati e compendi d'economia politica scritti da italiani", *Giornale degli Economisti*, 1891, 1892, 1893 riediti in *Saggi bibliografici di economia politica*, a cura di L. Dal Pane, Bologna, 1962; A. Bertolini, "Saggio di bibliografia economica italiana (1870-1890)", *Giornale degli Economisti*, 1891-96; T. Martello, *Dizionario biografico dell'economia politica. Prima parte: Trattati generali*, Bologna, 1893.

² Cfr. M. Augello, M. Guidi, *I manuali di economia politica nell'Italia liberale*, in *L'economia divulgata. Manuali e Trattati*, Milano, 2003, Vol. I, p. XI.

³ Il progetto di ricerca, diretto dal prof. Massimo Augello, si propone di ricostruire l'evoluzione dell'economia politica nell'Italia liberale attraverso un'indagine sistematica sulle opere di carattere manualistico, viste come momento di sistematizzazione e di canonizzazione della scienza economica e di istituzionalizzazione della stessa come disciplina insegnata e divulgata. La ricerca si pone in linea di continuità con un progetto di più ampio respiro – che è stato condotto in varie fasi negli ultimi quindici anni – finalizzato a indagare i processi di professionalizzazione e divulgazione della scienza economica in Italia attraverso lo studio di altri momenti e luoghi di istituzionalizzazione (Università, riviste, associazionismo, Parlamento), nel più generale tentativo di cogliere i caratteri di specificità e peculiarità del pensiero economico nel nostro Paese.

Partendo dalla tradizionale distinzione proposta da Kuhn tra il momento della 'scienza normale' e il momento della 'rottura paradigmatica' e considerando il manuale quale punto decisivo di riferimento per la comprensione dello stato della 'scienza normale' in un dato momento storico, il progetto di ricerca mira a chiarire la dialettica tra i due momenti, «ossia le modalità attraverso cui l'innovazione teorica si innerva e si afferma nella manualistica», nonché il ruolo di traino svolto, in alcuni particolari momenti, dagli stessi manuali⁴.

All'interno di tale paradigma anche lo studio del manuale scritto da Giovanni Bruno tra gli anni cinquanta-sessanta, dal titolo *La Scienza dello ordinamento sociale*, trova una sua precisa collocazione quale strumento nella canonizzazione e sistemazione del sapere economico e canale principale della teorizzazione e diffusione, nella Sicilia della seconda metà dell'800, di una scienza sociale.

Alla divulgazione degli insegnamenti di Romagnosi e alla elaborazione di una scienza economica come scienza sociale in Sicilia, nella prima metà dell'Ottocento, si erano dedicati quasi tutti gli studiosi che a vario titolo si richiamavano al liberalismo⁵. Emerico Amari aveva visto nel «perfetto civile» la ragione per tutte le scienze sociali⁶; Francesco Paolo Perez aveva individuato il fine della società nella tutela e nella protezione delle «competenze dei consociati», cioè nella realizzazione dell'armonia dei rapporti e dei poteri sociali e nella garanzia del diritto di proprietà⁷; Vito D'Ondes Reggio aveva provato a temperare gli effetti deleteri del liberismo estremo e aveva cercato di elaborare una nuova teoria sociale⁸. Amico di Amari e di Perez, Bruno «si era affacciato all'economia e alla statistica proprio mentre l'influsso del Romagnosi aveva conquistato la cultura isolana e la scuola siciliana ne divulgava il pensiero»⁹.

⁴ Cfr. M. Augello, M. Guidi, *I manuali di economia politica...*, cit.

⁵ Cfr. F. Pillitteri, *Il liberismo economico in Sicilia e Giovanni Bruno*, Palermo, 1983, p. 35.

⁶ E. Amari, *Critica di una scienza delle legislazioni comparate*, Firenze, 1857, p. 483.

⁷ F. P. Perez, "Idea del perfetto civile riguardata come norma della statistica", *Giornale di Statistica*, 1840, fasc. 14, pp. 197-207.

⁸ V. D'Ondes Reggio, "Come sono progredite in Francia o altrove le scienze morali, dalla fine del secolo all'epoca presente?", *Giornale di statistica*, 1840, pp. 265-303.

⁹ F. Pillitteri, *Il liberismo economico in Sicilia e Giovanni Bruno*, cit., p. 31.

Nato a Palermo nel 1818, Bruno si era dedicato giovanissimo agli studi economici; laureatosi in giurisprudenza e diventato professore di economia politica presso l'Università di Palermo¹⁰, aveva dettato lezioni dal 1844 al 1891¹¹, cercando di avvalorare la concezione di una scienza economica «umanizzata» e «temperata di socialità» e di unificare economia e morale. Fin dai suoi primi scritti, se da un lato aveva tentato di rinnovare il vecchio liberismo di Balsamo e di Palmeri¹², attraverso gli insegnamenti di Ferrara, dall'altro aveva cercato di rafforzare il filone romagnosiano e di sperimentare linee proprie, elaborando una scienza economico-sociale complessiva¹³.

Nella sua veste di studioso e di uomo politico aveva cercato di dimostrare la sua competenza sul terreno della scienza economica, confrontandosi con le più importanti scuole economiche, da quella liberista a quella sociale. Con enfasi aveva rivendicato la sua adesione, insieme a Francesco Ferrara¹⁴, al liberismo ma anche il suo tentativo di coniugare i precetti del classicismo con l'economia civile di Romagnosi¹⁵.

¹⁰ Per le sue idee liberali, scoppiata la rivoluzione del '48, «fu scelto a rappresentare l'università quale deputato al Parlamento, dove fece parte di quasi tutte le commissioni e formulò anche qualche progetto di legge (*Progetto di legge per l'artiglieria della Guardia Nazionale*, Palermo 1848)». In quell'anno scrisse anche parecchi articoli su *L'Apostolato* e *L'Indipendenza e La Lega*. Cfr. F. Brancato, "Bruno Giovanni", in *Dizionario biografico degli italiani*, Ist. Enc. It., Roma, 1972, pp. 666-668.

¹¹ Cfr. A. Todaro, "Bruno Giovanni", in *Annuario biografico universale*, diretto da Attilio Brunialti, Utet, Torino, 1884, a. I, p. 512; M. Beltrani Scalia, *Memorie storiche della Rivoluzione di Sicilia 1848-49*, Palermo, 1923, vol. I, pp. 92-94.

¹² Cfr. R. Romeo, *Il Risorgimento in Sicilia*, Bari, 1950, p. 257.

¹³ Fra il 1859 e il 1862, G. Bruno pubblica a Palermo i primi due volumi dell'opera *La Scienza dello ordinamento sociale nuova esposizione dell'economia politica*, cui avrebbe dovuto fare seguito il terzo volume. Sugli stessi temi, Bruno aveva pubblicato diversi saggi, tra cui *Sull'importanza della scienza economica* nel 1846 e *Sull'origine dell'economia sociale* nel 1854, presso Lorsnaider. Per una nota bio-bibliografica su Giovanni Bruno, cfr. F. Brancato, *Bruno Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., pp. 666-668.

¹⁴ Cfr. F. Pillitteri, *Il liberismo economico in Sicilia e Giovanni Bruno*, cit., pp. 32-33. I rapporti fra Bruno e Ferrara si interromperanno dopo il '48 per il fatto «che il prof. Bruno (...) fu de' primi a ritrattarsi dopo il '49, e giurare fedeltà ai Borboni». Cfr. *Lettera a G. Bracco Amari*, 17 agosto 1860, conservata presso la Società siciliana per la storia patria, Palermo.

¹⁵ G. Bruno, *La Scienza dello ordinamento sociale*, Palermo, 1859-62, vol. I, pp. 59-60.

Ad avvicinarlo a Ferrara era la stabilizzazione di un nesso indissolubile tra natura e libertà; ad allontanarlo era lo storicismo di Vico – letto con la lente di Romagnosi – la concezione di una scienza delle leggi dell'ordinamento sociale, «da cui dipende lo svolgimento della potenza morale, intellettuale e materiale di un popolo, di uno stato»¹⁶.

Il dominio della scienza economica, diceva Bruno, citando Passy, non poteva essere fissato «da convenzioni arbitrarie in considerazione del tale o tal'altro risultato da raggiungere. Essa non po(teva) isolarsi dalla morale o dal dritto, con i quali (aveva) dei rapporti costanti e necessari»¹⁷.

Isolando la scienza da «considerazioni sociali», cioè da sentimenti di moralità, di equità, di giustizia, e «limitandola a preoccuparsi del grano o del cotone», sarebbe stato giustificato il rimprovero, sovente avanzato nei confronti dell'economia politica, «di materialismo e di industrialismo»¹⁸.

La conciliazione tra l'un modo e l'altro di intendere l'economia politica si poteva ottenere non attraverso un semplice sincretismo metodologico ma mediante una rinnovata scienza sociale in grado di ravvicinare i confini di «scienze sorelle» quali l'economia, il diritto, la morale, «di rintracciare e fissare i limiti che si debbono opporre alla libertà individuale nell'interesse della libertà di tutti», di ricercare «quali sieno le abitudini o i principi più favorevoli al perfezionamento dell'uomo e delle società». Una scienza sociale che partendo dalla lettura di Say – il quale sostenendo che la scienza economica «tiene a tutto» poteva a ragione «collocarsi sotto il vessillo della scuola sociale» assieme ai vari Bargemont, Dunoyer¹⁹ – era approdata a Romagnosi. Una scuola sociale d'ispirazione romagnosiana, ma attenta a quanto veniva elaborato oltralpe, e a cui Bruno dichiara di appartenere.

La vicinanza di Bruno a Romagnosi – testimoniata peraltro dalle continue citazioni²⁰ – messa di recente in evidenza dalla critica più

¹⁶ Ivi, p. 13.

¹⁷ Ivi, pp. 39-40.

¹⁸ Ivi, p. 40.

¹⁹ Ivi, p. 112.

²⁰ F. Pillitteri, pur sottolineando la vicinanza di Bruno a Romagnosi, sostiene che l'economista siciliano «non si riferisce mai espressamente al Romagnosi nelle opere più importanti». In realtà, nel manuale i riferimenti a Romagnosi sono quanto mai espliciti. Cfr. F. Pillitteri, *Il liberismo economico in Sicilia e Giovanni Bruno*, cit., p. 33.

avvertita, pone il giovane economista siciliano in sintonia con la concezione etico-sociale della scienza economica, propria del 'liberalismo sociale' di casa nostra²¹: un liberalismo e un'ideologia social-democratica cui si ispireranno in tanti in Sicilia alla vigilia della rivoluzione. Tra questi, Salvatore Majorana intento anch'egli ad elaborare una scienza sociale complessiva: da qui tra i due gli scambi epistolari, gli apprezzamenti ma anche le critiche²². Ambedue sembrano ottimisticamente interessati nei loro manuali a fondare una nuova scienza con il risultato di sostituire sempre più alle vecchie dispute su proprietà fondiaria, ipoteche, servitù, discussioni più moderne su capitali, società cooperative, casse di risparmio e di prospettare una nuova mentalità associazionistica e la solidarietà fra i diversi settori economici. E se l'obiettivo che va sempre più chiaramente delineandosi nei lavori di Majorana è quello di costruire una «nuova scienza»: quella che lui stesso definisce della conservazione e del perfezionamento sociale, cioè una scienza complessiva volta a conservare e migliorare la società civile, a indagare come meglio gli uomini possano coesistere e sussistere in armonia tra loro²³, parimenti anche l'intento di Bruno è quello «di elevare la scienza economica a quel rango eminente d'onde possa dirigere gli interessi tutti sociali e spingere l'umano convivio al suo vero perfezionamento (...) e di ricondurre nel suo girono tutto ciò che è proprio a favorire il benessere degli uomini, affinché ogni canone serva da guida al corpo unito e complesso della scienza». Pertanto, il diritto pubblico e il privato, la morale, la politica debbono tutte, per Bruno, «cospirare a costituire il gran codice degli interessi materiali e morali della famiglia umana». Solo in questo modo «viene finalmente fondata la dottrina», la quale diventa «veramente adulta quando è concepita nella sua integrità»²⁴.

Già nella memoria *Sul vantaggio e progresso delle Casse di ri-*

²¹ A. Macchioro, *Studi di storia del pensiero economico*, Milano, 1970, p. 352.

²² Giovanni Bruno scrive più volte a Majorana, accomunando il suo progetto a quello dell'economista catanese. Al di là del diverso modo di procedere, Bruno riconosceva a Majorana il merito di avere conferito alla scienza un "carattere complessivo". Cfr. *Corrispondenza*, febbraio 1857, in *Archivio Majorana*, vol. II, fasc. XXII.

²³ Cfr. M. Augello, P. Travaglini, "Il pensiero economico di Salvatore Majorana Calatabiano (1825-1897): per una nuova scienza della conservazione e del perfezionamento", *Il pensiero economico italiano*, a. dodicesimo, n. 1, 2004.

²⁴ G. Bruno, *La Scienza dello ordinamento sociale*, cit., vol. I, p. 56.

sparmio, scritta nel 1840, per partecipare al concorso bandito dall'Istituto di Incoraggiamento, venivano poste le premesse per un rapporto assai stretto tra economia ed etica, tra democrazia e incivilimento²⁵. Ma è soprattutto nel *Discorso preliminare allo studio dell'economia sociale*, pronunciato il 9 novembre del 1846, che l'economista palermitano individuava «i due termini della scienza sociale» nella 'libertà' e nella 'società': alla prima si «rannodavano» tutti i diritti; all'altra tutti i doveri degli individui nei loro differenti rapporti. L'una era la forza motrice di tutte le azioni, l'altra «il principio dirigente le azioni medesime»; ciascuno «nell'inviolato e libero uso delle sue facoltà fisiche o morali» procedeva verso uno scopo che «mentre appagava se stesso produceva il vantaggio di tutti»²⁶. Questa armonia tra libertà e società era strettamente correlata allo stato di incivilimento della società stessa che, presso tanti popoli, si era realizzato «passando per la trafila di molti secoli»²⁷.

Scoppiata la rivoluzione del '48, Bruno continuerà a lavorare a lungo su questi temi, riflettendo, parallelamente, sui caratteri e i modi delle 'rivoluzioni', all'interno di un dibattito in corso in Sicilia²⁸, come in Europa. E però nel '48-49, meno importa la grande rivoluzione francese, quanto «la fulgida esperienza» palermitana che «gittò in faccia al despota le sue illusioni». In pieno clima rivoluzionario – rivolgendosi ai suoi studenti ancora in armi – Bruno, usando toni e accenti ferrariani²⁹, definisce la rivolta siciliana «una gloriosa rivoluzione che ha sollevato il popolo da «una vituperevole schiavitù»³⁰. Erano state «le menzogne» del despota, che si era illuso di ottenere il consenso mediante «qualche leggiera riforma

²⁵ Id., *Sul vantaggio e progresso delle casse di risparmio e sui mezzi d'istituirle in Sicilia con le casse di sconto*, Palermo, 1842, pp. 7 e ss.

²⁶ Id., *Discorso preliminare allo studio dell'economia sociale*, pronunciato addì 9 novembre 1846, Palermo 1846, pp. 34-35.

²⁷ Ivi, p. 38.

²⁸ Nel 1837 Michele Palmieri di Micciché pubblicava le sue *Moeurs de la Cour et des peuples des Deux Siciles* (ristampate a cura di M. Colesanti, Palermo, 1971) e tra il 1835 e il '38 Michele Amari lavora alla storia dei *Vespri*.

²⁹ Quando il 13 aprile 1848 viene dichiarata decaduta la dinastia borbonica, Ferrara, sul giornale *L'indipendenza e la Lega* del 14 aprile, riporta la notizia con toni accesi e quasi giacobini chiedendo la decapitazione del re.

³⁰ G. Bruno, *Discorso inaugurale per l'apertura dell'Università degli studj di Palermo* pronunciato il dì 13 gennaio 1849 dal professore Giovanni Bruno, rappresentante alla Camera de' Comuni del Parlamento di Sicilia, Palermo, 1849, p. 1 e p. 13.

sociale» e facendo «sventolare qualche bandiera», a costringere il popolo a reclamare i suoi «sacrosanti diritti» e a «insegnare che la libertà non si conquista che dalle mani di popoli armati»³¹.

Per evitare i grandi sconvolgimenti occorreva contrapporre ai governi 'tirannici' un regime di libertà e di giustizia dove «la sapienza» si proponeva «di mantenere gli uomini dentro i confini dell'ordine e dell'equilibrio affinché procedessero alacremente nella via del progresso per toccare la meta del loro morale e civile perfezionamento».

La congiunzione di ordine e progresso era il risultato di «un ben illuminato governo e di una provvida legislazione» in grado di interpretare le reali esigenze del paese, di «allontanare le crisi sociali» e sfuggire le rivoluzioni che rappresentavano «un estremo rimedio per abbattere le violenze del dispotismo» ma comportavano spesso gravi e «calamitose conseguenze». Le rivoluzioni quando ottenevano «il consenso di un popolo intero» erano «esse stesse la manifestazione d'una suprema necessità»; ma «il continuo agitarsi de' popoli per disfare un sistema di oppressione e sostituirne un altro di libertà», aveva contribuito, secondo Bruno, «a ritardare la grand'opera dell'umano perfezionamento», che consisteva «nell'attenuare ordinatamente le sofferenze delle moltitudini»³². Il popolo siciliano aveva compiuto «la più gloriosa delle rivoluzioni» – giustificata dal fatto che il dispotismo aveva leso tutti i diritti e aveva provocato sventure ben oltre «i confini della sofferenza» – ma non aveva conquistato ancora tutta intera la libertà; aveva subito, invece, tutti i fenomeni che ovunque accompagnavano le rivoluzioni. Il principio di libertà era degenerato in arbitrio ed era stato sacrificato sull'altare della 'falsa' uguaglianza. «In virtù di questa uguaglianza», ciascuno si era creduto «in dritto di mettersi a peso della società» senza capire che la libertà, conquistata a così duro prezzo, si poteva «perdere» nuovamente qualora – «per l'incitamento febbrile di esaltati e di esigenti il lavoro» – essa venisse usata «sfrenatamente»³³.

Convinto assertore dei principi del liberalismo, Bruno intravedeva nella perdita della libertà il pericolo maggiore della rivoluzione e mentre elaborava una giustificazione di matrice giusnaturalistica – il diritto naturale dei popoli alla ribellione contro il despota – paralle-

³¹ Ivi, p. 6.

³² Ivi, p. 13.

³³ Ivi, pp. 15-17.

lamente intravedeva nella «moderazione» lo strumento per evitare «le calamità» rivoluzionarie. Oltre ad una viva sensibilità etico sociale, testimoniata nel corso delle sue lezioni, emergeva più in generale una tendenza moderata che, finita la rivoluzione, lo caratterizzerà sempre, e su vari piani. Per raggiungere il vero incivilimento, per sconfessare coloro i quali – radicali e socialisti – in nome dell'uguaglianza economica giustificavano il sacrificio della libertà, per salvare la democrazia e la libertà dalle mire degli «esaltati», occorreva per Bruno diffondere i sani principi della scienza, elaborare una nuova politica economica in grado di rispondere 'meglio' ai bisogni dell'intero corpo sociale, rialzare la condizione morale, economica e civile del popolo. «Il vero fine della politica», diceva Bruno, era quello di «ravvicinare» tutte le classi, «di insegnare ai suoi figli il mezzo di usare della libertà, per il più grande vantaggio di se stessi e per quello della comunità tutta intera»³⁴.

2. Eletto deputato nel marzo del '48 al parlamento siciliano, in rappresentanza dell'Università degli Studi di Palermo, Bruno nei suoi discorsi ribadirà le ragioni politiche ed economiche del suo antinapolitanismo³⁵ e sposerà la causa federativa. Negli anni cinquanta – esuli quasi tutti i compagni che avevano promosso l'infelice esperimento – Bruno diventerà l'economista più rappresentativo del democratismo palermitano e la sua scienza dell'ordinamento sociale diventerà l'espressione del liberalismo democratico. Di quel periodo è il primo impegno a pubblicare – dopo «tre lustri che legge economia dalla cattedra palermitana» – il primo volume della *Scienza dell'ordinamento sociale*. Il ritardo è dovuto – com'egli dichiara – sia a circostanze private e pubbliche, sia alla forte «diffidenza a renderlo di universale ragione, dovendo per molti capi allontanarsi dalle idee dei grandi maestri»; non ultimo, per lo scarso favore che le opere di economia politica incontrano a causa dei pregiudizi e dell'ignoranza, e soprattutto per il fatto che le riforme proposte dalla scienza, colpendo interessi privati che non vogliono armonizzarsi con gli interessi generali scatenano l'allarme «degl'interessi industriali e fiscali». Alla fine però – afferma Bruno – «ho ceduto a quell'amore che ho veduto

³⁴ Ivi, pp. 19-22.

³⁵ Già nell'articolo «La lega doganale e l'Italia», apparsa sull'*Apostolato* il 29 gen. '48, Bruno aveva esposto un progetto di abbattimento doganale sottolineando i vantaggi che la Sicilia avrebbe tratto dall'estensione del cabotaggio a tutta l'Italia.

crescere gagliardamente per lei nei giovani che han seguito il mio concetto...; ho ceduto all'influenza che essa comincia a dispiegare nella mia patria nello andamento delle pubbliche faccende; ho ceduto a quell'intima convinzione che la scienza svolta col mio concetto potrà più agevolmente distruggere o attenuare gl'infiniti ostacoli che han nociuto ai di lei progressi, alla diffusione dei suoi principi e all'imponenza della sua autorità»³⁶.

Al di là delle dichiarazioni di Bruno, ciò che più interessa è il suo tipo di approdo ad un'economia politica quale scienza dell'ordine sociale. Quell'approdo portava i segni del liberalismo risorgimentale post-quarantottesco. Rotti i ponti con la cultura aristocratica liberale, l'economia sociale diventava la scienza dell'incivilimento, del riordinamento politico e morale³⁷; il suo fine non era solo l'ottenimento della ricchezza ma anche il perseguimento della morale e della giustizia. La sua impostazione collegava proprietà e libertà, diritto ed etica. La scienza economica da sola era «assolutamente ed evidentemente incompleta» a far comprendere che in essa si svolgevano i canoni fondamentali per l'ordine delle società civili³⁸. La vera scienza era «complessiva», riguardava tutte le classi, comprendeva l'intero ordine sociale ed era universale: o si ammetteva «tutta questa unità» o si «cadeva nell'arbitrio»³⁹.

L'unitarietà del corpo della scienza economica è rivendicata dall'economista siciliano contro chi vorrebbe dividerlo, a livello teorico, in diverse scuole nazionali⁴⁰. Tra questi, in particolare, Bruno critica Blanqui che distingueva cinque scuole nazionali di scienza economica, che andavano da quella italiana, a quella inglese, francese, tedesca, spagnola. In primo luogo, la scuola italiana, riformatrice e filosofica, che tentava di osservare le questioni da un punto di vista complessivo e affrontava il tema della ricchezza nei termini del be-

³⁶ G. Bruno, *La Scienza dello ordinamento sociale*, cit., vol. I, p. 7.

³⁷ *Sull'origine della economia sociale ovvero della teoria della storia di questa scienza*, ragionamento di Giovanni Bruno professore di Economia Civile nella Regia Università di Palermo, Dottore in dritto, Socio e Direttore della classe civile del Reale Istituto d'Incoraggiamento, Socio attivo dell'Accademia di Scienze e Lettere di Palermo, Membro della Commissione di Agricoltura e Pastorizia e della Commissione dei lavori pubblici, Socio corrispondente dell'Accademia Tiberina di Roma e della Società economica di Catania ecc., Palermo, 1854, p. 3.

³⁸ G. Bruno, *La Scienza dello ordinamento sociale*, cit., vol. I, p. 12.

³⁹ Ivi, pp. 153-154.

⁴⁰ Ivi, p. 143.

nessere generale, sforzandosi di conciliare al suo interno la giustizia, la morale e la prosperità dei popoli da un lato, e la potenza e la tranquillità degli Stati dall'altro.

Collateralmente la scuola inglese e quella francese presentavano tra loro caratteri contrapposti: alla scuola inglese eccessivamente utilitaristica concentrata più sulle cose che sugli uomini e che considerava il proletariato «come una macchina produttiva sepolto nelle miniere di carbone o di ferro»⁴¹, faceva da contraltare quella francese che poneva al centro della riflessione l'uomo, privilegiando il carattere sociale. Infine, la scuola tedesca – in cui la scienza considerata da un punto di vista filosofico e politico, era divenuta «la scienza dell'amministrazione, la scienza dello stato»⁴² – e la scuola spagnola caratterizzata dall'illusione di fondo che la potenza degli Stati derivasse dalla quantità di metalli preziosi presenti al proprio interno, piuttosto che dal lavoro, e che, conseguentemente, si era adagiata su se stessa, fiduciosa nell'enorme mole di ricchezza proveniente dalle miniere americane.

Erano tutte, per Bruno, insensate partizioni teoriche; la scienza, in qualunque nazione si professasse, non poteva essere che una sola. Ciò valeva per la matematica come per la fisica e la chimica: perché mai, dunque, non doveva valere per l'economia? Alla prova dei fatti, la classificazione di Blanqui non reggeva, poiché, sosteneva Bruno, non esisteva all'interno di ogni nazione un'unica scuola di pensiero a cui afferivano i diversi economisti, mentre più spesso era dato riscontrare linee di pensiero 'trasversali', che legavano cioè autori di differenti paesi. Il tentativo di Blanqui di racchiudere gli economisti all'interno di correnti culturali, con aggettivazioni nazionali, rischiava di intralciare il cammino della scienza e di trasformare gli economisti in apologeti della propria scuola nazionale anche quando essa non aveva più valenza scientifica.

Più che una suddivisione '*per contrada*' della scienza economica, occorreva per Bruno distinguere, in relazione esclusivamente al *modus operandi*, una corrente '*materiale*', composta da tutti quelli che vorrebbero la scienza economica concentrata unicamente sulla produzione, sulla distribuzione e sul consumo delle ricchezze, e un'altra, di stampo romagnosiano, '*spirituale*' e '*sapienziale*', che mirava alla elevazione intellettuale e alla quale Bruno dichiarava di aderire. Una

⁴¹ Ivi, p. 109.

⁴² Ibidem.

corrente che voleva «fondare una scienza larga e complessiva, elevata all'importanza di una dottrina legislativa, che racchiudesse tutti gli elementi di perfezione e di progresso (...); che potesse interessare i cittadini più modesti, come le teste più auguste»⁴³ e che si dirigesse verso «un sol movimento, una sola potenza, una sola vita sociale»⁴⁴.

La suddivisione tra produzione, distribuzione e consumo delle ricchezze, adottata dalla prima, risultava ai suoi occhi fuorviante. Con il termine 'produzione', infatti, gli economisti indicavano quella branca della scienza riguardante la creazione dei valori, «e non poteva applicarsi che a quell'opera donde risultasse un prodotto di un valore superiore, o almeno eguale a quello dei servizi assorbiti nel corso dell'operazione»⁴⁵; ma, se questa era la giusta definizione, il termine produzione non denotava, nei fatti, niente di ciò di cui la scienza economica intendeva quando si occupava dell'attività umana. Per Bruno, saper produrre, nel senso così inteso, era «uno zotico istinto»⁴⁶, e la scienza economica non poteva avere come unico compito quello di descriverlo. Al contrario, essa doveva illustrare agli uomini le leggi della natura, le sole che potevano spostare, dall'individuo isolato all'intero corpo sociale, l'utilità che derivava da quell'istinto.

Lo stesso ragionamento era valido per il significato di 'distribuzione', termine che, per gli economisti, indicava l'esposizione dei modi attraverso i quali si ripartivano le rendite della società tra i membri che la componevano e che avevano contribuito a crearla. Anche qui, per Bruno la scienza economica non poteva limitarsi alla pura e semplice esposizione dei modi di ripartizione; il suo era un compito più elevato, consistente nello «studiare le leggi naturali che determina(va)no la miglior porzione di rendita che ciascuno (avrebbe potuto) ottenere nel riparto delle cose prodotte»⁴⁷; per questa ragione essa non poteva essere scomposta in teorie diverse e specifiche che si occupavano alcune di produzione e altre di distribuzione: non esistevano, sosteneva Bruno, teorie economiche con scopi speciali, ma «ogni condizione richiesta pel sociale ordinamento partori(va) ad un sol tempo la più grande forza produttiva, e la migliore partecipazione alla ricchezza»⁴⁸.

⁴³ Ivi, p. 111.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ivi, p. 119.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ivi, p. 125.

⁴⁸ Ivi, p. 126.

Diverso era il discorso sulla 'consumazione'. Per Bruno questo era un concetto che difficilmente, per due ordini di ragioni, poteva entrare nella partizione della scienza economica: la prima, semantica, che induceva a confonderlo con altri concetti assai poco attinenti con il fenomeno oggetto di trattazione: 'consumazione' come 'distruzione', come 'risparmio' (nel caso in cui per «consumazione» si intendeva il miglior uso che poteva farsi delle ricchezze) o, infine, come 'trasformazione' o 'utilizzazione' (se si intendevano, invece, le norme per destinare alcuni valori alla ristorazione o alla riproduzione di nuove utilità). La seconda ragione era più profonda: se questa utilità e questo valore si perdevano si aveva 'distruzione' (cioè «consumazione sterile»), se, all'opposto, servivano alla creazione di un altro valore si aveva 'trasformazione' (cioè «consumazione produttiva»).

E sia nell'uno che nell'altro caso risultava evidente, per Bruno, l'estraneità del concetto di 'consumazione' dalle considerazioni della scienza economica: la misura tra quanta parte dedicare delle proprie ricchezze all'una o all'altra consumazione, infatti, veniva conferita da una legge morale, attinente dunque alla forza del sentimento e all'efficacia del dovere, e per ciò stesso mutevole. La scienza economica, viceversa, era costituita da leggi di natura immutabili e, pertanto, in essa rientravano le categorie di produzione e distribuzione ma non quelle di consumazione. Compito della scienza economica era quello di prescrivere le leggi dell'ordinamento sociale in grado di 'mettere' l'uomo nella condizione di produrre maggiormente, partecipare nella maniera migliore alla ricchezza e godere meglio dei beni ricavati dal suo lavoro.

3. Dissolte tutte le argomentazioni favorevoli ad una suddivisione della scienza economica, il compito che Bruno si prefiggeva era quello di creare una scienza che fosse la sintesi di tutte le altre scienze morali e politiche; una scienza cioè in grado di conciliare l'amor proprio e l'interesse personale con l'interesse sociale allo scopo di massimizzare l'agiatezza e, allo stesso tempo, la moralità dell'uomo, e contribuire alla sua elevazione intellettuale e politica⁴⁹.

Da Bandini a Romagnosi, la scuola italiana aveva mostrato «una tendenza energica a costituire la scienza complessiva»; tuttavia, essa non era riuscita a formulare «una verità comune» morale, politica, economica, legislativa, non era giunta a «sintetizzare le diverse bran-

⁴⁹ Ivi, p. 160.

che della sapienza civile e costituire una sola scienza», vale a dire la scienza «del miglior ordinamento sociale»⁵⁰. Il «grande problema» da risolvere restava quello «di trovare una formola che contenendo l'amor proprio», potesse «armonizzarlo coll'interesse generale». Solo in questo modo si evitava di restringere la scienza – come avevano fatto i seguaci di Smith – «agli interessi materiali»: limitata alla sfera della ricchezza, la scienza economica aveva dovuto sostenere «una grande lotta» con «i protezionisti» e «i socialisti» per difendere la libertà e la proprietà.

Anziché separare l'economia dalla morale, la politica dal diritto, occorreva «fonderle»⁵¹: l'elaborazione e la diffusione della scienza complessiva dell'ordinamento sociale avrebbero potuto contribuire a creare e a conservare il benessere sociale ed economico e a porre un «argine alla diffusione del socialismo»⁵² che voleva «distruggere» più che conservare l'ordine sociale.

Tra i tanti ostacoli che avevano contribuito a ritardare «il culto» della vera scienza non erano da sottovalutare, per Bruno, «quelli innalzati dagli stessi economisti che colle loro discettazioni», avevano dato «le armi in mano» agli oppositori. I nomi differenti con i quali la scienza era stata «battezzata», le svariate definizioni, lo scopo, più o meno largo, i limiti, più o meno rigorosi, dove si era cercato di «rinchiuderla», la divergenza nel modo di «assumerla e di trattarla», avevano portato «i suoi nemici» alla conclusione che gli stessi «sacerdoti della scienza» non fossero ancora d'accordo «sulla fede» professata e che, pertanto, fosse un'utopia cercare di imporre i suoi canoni come «leggi ineluttabili nella vita delle nazioni»⁵³.

⁵⁰ Ivi, p. 144.

⁵¹ «L'Economia – scrive Bruno – è la chiave delle questioni sociali. Non si può che governar male senza di lei, e ogni uomo di stato dev'essere economista. Laonde se la Politica non si può discostare dai principi della Economia, sotto pena di commettere errori fatali alla felicità e alla fortuna dei popoli, se segue che la politica, quand'è illuminata, è nella scienza economica, e qualora se ne allontani per errore e con proponimento, è politica empirica o interessata». G. Bruno, *La Scienza dello ordinamento sociale*, cit., vol. I, p. 151.

⁵² In una lettera inviata al suo discepolo Francesco Maggiore Perni, Giovanni Bruno indicava lo scopo della costituzione della Società Siciliana di Economia politica nel «promuovere, sviluppare e diffondere gli studi economici» al fine di porre un «argine» al dilagare della dottrina socialista. La lettera è riportata da A. Li Donni, *Profili di economisti siciliani*, Palermo, 1983, p. 147.

⁵³ G. Bruno, *La Scienza dello ordinamento sociale*, cit., p. 7.

Innumerevoli, in realtà, erano stati i nomi dell'Economia politica: si era detta l'economia pubblica, civile, sociale, «la crematistica, la catallattica», la scienza «degli interessi materiali», del valore, del cambio o dei servizi permutabili, la scienza del lavoro e della sua remunerazione, la scienza dell'industria umana; e tutti questi nomi, più o meno, corrispondevano alle varie definizioni, al diverso oggetto, ai limiti assegnati all'economia.

La parola *economica* o *economia* non bastava a denotare una scienza che trattava «dell'ordine di una società vivente sotto civile regime». Ciò che conferiva il carattere distintivo a un dato ordine di azioni umane era lo scopo a cui venivano coordinate; lo scopo civile-sociale dell'economia e la tendenza alla buona e ordinata convivenza costituiva l'attributo sia «reale che scientifico» della scienza economica.

«Se lo scopo civile e materiale dell'Economia – scrive Bruno – si è detto consistere nel procurare il possesso delle cose lodevoli in una quantità proporzionata ai bisogni della vita, per diffonderle equabilmente e facilmente sul massimo numero degli individui sociali, ne segue che per bene trattare della politica economica della ricchezza bisogna sviluppare le condizioni giuridiche del possesso delle cose lodevoli, d'onde la giustizia e la equità nel possedere; ed è forza altresì dimostrare la giustizia, la moralità e la politica di diffonderle sul maggior numero degli uomini conviventi, affine di far nascere quella pubblica opinione e quella giuridica coscienza che reclama come giusto ciò che viene dimostrato come desiderabile alla buona e ordinata convivenza»⁵⁴.

Il nome della scienza non era una questione puramente filologica e grammaticale; era una questione filosofica nella quale si trattava «di annunciare al mondo, con una sintesi complessiva, lo scopo e l'importanza dei fatti e delle leggi delle quali si occupava». Per questo essa era *la scienza delle leggi dell'ordinamento sociale* ossia la scienza di quell'ordinamento che racchiude tutti i fatti sociali, che «sanziona leggi e teorie eterne per le quali le società civili intendono alla migliore conservazione e al loro morale e fisico perfezionamento»⁵⁵.

«Una scienza – scrive Bruno – può dirsi veramente costituita, quando dia monumenti durevoli e perenni delle sue teoriche, quando vive e si perpetua come l'uomo traversando i tempi e la civiltà; quindi la sua vita comincia dal giorno in cui una legge almeno sia vera

⁵⁴ Ivi, p. 57.

⁵⁵ Ivi, p. 20.

ugualmente per popoli che sottostanno ai ghiacciati poli, e per quelli scaldati dalle zone ardenti»⁵⁶.

La scienza doveva risalire all'origine giuridica delle condizioni dello «svilupamento» e doveva segnare con precisione i confini in modo da «infrenare» le esigenze dell'individuo e l'arbitrio del potere sociale.

L'estensione delle attribuzioni del potere sociale «per non venire in conflitto col diritto e la libertà dell'individuo» non poteva essere il frutto di utopie, ma doveva essere determinata dalla scienza; «e la scienza nel fissare i limiti», nell'indicare dove finiva il diritto dell'individuo e dove cominciava quello dell'autorità sociale, doveva «pure occuparsi delle migliori regole a seguire dentro questi limiti», affinché «l'influenza dello Stato» potesse proteggere realmente l'ordine sociale, «senza turbarlo» e senza grandi sacrifici per l'individuo⁵⁷.

Informata ad un nuovo liberalismo democratico, intrisa di filosofia romagnosiana, l'opera di Bruno interpretava le esigenze «della nascente borghesia intellettuale siciliana», nei cui ambienti ebbe larga diffusione, per l'esaltazione dell'umanesimo industriale, per la difesa della proprietà e la legittimazione «dell'accumulazione del capitale, prodotto del lavoro» e mezzo indispensabile per lo sviluppo economico; per l'elaborazione di una scienza dell'ordine e del progresso sociale decisamente contraria a tutte quelle ideologie, «che fomentavano le discordie sociali»⁵⁸.

Ribadendo l'esistenza di un connubio indissolubile tra proprietà e libertà, Bruno considera il diritto alla rendita come il presupposto del progresso economico, della stabilizzazione e modernizzazione dell'industria agricola come degli altri settori, dell'accumulazione del capitale, e quale strumento necessario per lo svolgimento della ricchezza e, pertanto, per l'effettuazione di un reciproco rapporto tra il lavoro e il capitale.

«La legittimità della rendita – scrive – è una conseguenza logica del principio di proprietà; sicché non puossi muovere alcun contrasto all'una, senza scrollare il fondamento dell'altro». Il principio di proprietà «ha una salda base nel diritto dell'umana personalità alle cose esterne e libere, che si attua mercé l'occupazione e il lavoro»; e, per

⁵⁶ Ivi, p. 19.

⁵⁷ Ivi, p. 150.

⁵⁸ Cfr. F. Brancato, "Bruno Giovanni", cit.; A. Li Donni, *Profili di economisti siciliani*, cit.

quanto i socialisti e i comunisti «si argomentino a presentarlo come causa d'ingiustizie e di miseria, non cessa di essere il substrato della ricchezza e della civiltà». Senza 'stabile' proprietà, l'industria agricola entrerebbe in crisi, mancherebbero le materie prime alle manifatture e i prodotti del commercio; con il risultato di ritornare «allo stato nomade e selvaggio»⁵⁹.

Nel caso in cui dalla terra non si ricavasse alcuna utilità e le terre non fossero ripartite non «sarebbe possibile l'industria agricola», la quale esige una grande quantità di lavoro, enormi capitali, lunga pazienza nell'attendere utili risultati. L'esistenza del diritto di proprietà, intesa come appropriazione della natura da parte dell'uomo mediante il lavoro, è la condizione che alimenta il processo produttivo.

Di qui anche la necessità, per la scienza economica, di muovere allo studio dell'uomo – della sua natura, facoltà, bisogni e tendenze – e delle leggi che regolano lo stato sociale in cui vive. Lo studio dei principi etici che regolano il suo comportamento, e che necessariamente influiscono nella vita economica, diventa propedeutico a quello dell'economia politica.

Seguendo l'insegnamento di Ferrara, anziché considerare le varie fasi della ricchezza – produzione, ripartizione, consumo – Bruno poneva al centro della riflessione l'uomo, la sua conservazione e il suo progresso, in una triplice veste, quale «individuo», quale «membro di una famiglia», quale «parte della società». Una ripartizione – secondo l'avvertenza dello stesso autore – arbitrariamente metodologica, poiché in ciascuna di queste condizioni l'uomo era sempre individuo, parte di una famiglia e della società: tutto ciò che concorreva allo sviluppo e alla crescita dell'individuo contribuiva parimenti al progresso della famiglia e della civile convivenza.

Nel primo volume della sua opera, destinata all'uomo «solo», venivano definiti i diritti e i doveri alla conservazione, sviluppo e perfezionamento desunti dalla natura e imposti dai suoi bisogni fisici, morali, intellettuali. Per Bruno il lavoro libero, la circolazione dei capitali e degli strumenti, la divisione del lavoro, il diritto di proprietà e di appropriazione – a cui dedicava buona parte del primo e del secondo volume – erano gli elementi vitali del civile ordinamento e la condizione fondamentale per ottenere la maggiore utilità con il minimo sforzo possibile⁶⁰. Se la prosperità e l'incivi-

⁵⁹ G. Bruno, *La scienza dello ordinamento sociale*, cit., vol. II, p. 69.

⁶⁰ Significativa è la sua analisi della teoria del valore e il suo tentativo di

limento delle nazioni dipendevano «dalla ricchezza e dalla cultura delle famiglie»; se «l'agiatezza, la moralità, l'educazione» si estendevano in ragione di ciò che si possedeva, ne derivava «che il diritto di proprietà individuale e il fatto della proprietà, giustificato da questo diritto, e dall'applicazione delle forze umane sulla materia», era la base incrollabile dello sviluppo e del perfezionamento dell'umanità tutta intera»⁶¹. Sotto questo profilo, nessuno poteva «arbitrariamente spodestare» coloro che possedevano «a giusto titolo», nessuno poteva distribuire le ricchezze, spogliando «a suo capriccio» l'uno per arricchire l'altro.

Tutta la scienza economica poteva racchiudersi in due preposizioni: «libertà di lavorare e libertà di far uso del proprio lavoro». Proprietà, lavoro, libertà erano i concetti fondamentali su cui si reggeva la società civile ed erano i principi irrinunciabili dell'umana personalità in tutte le sue manifestazioni.

«Siccome – afferma Bruno – non vi ha libertà senza l'esclusivo o l'assoluto dominio di ciò che si dichiara libero, così l'idea di proprietà è complessa e incarnata nell'idea di libertà, quindi la scienza consagrando il principio della libertà di azione ha santificato nei codici umani il diritto della proprietà (...) che nessuna forza sociale può togliere o menomamente conculcare»⁶².

Libertà di far uso del proprio lavoro e diritto alla proprietà erano inscindibilmente legati: da qui, il passo alla legittimazione della rendita era breve. La rendita non era «un'eccezione, o un privilegio derivante dal monopolio della proprietà della terra» ma un fatto normale e «generale che lo si riscontrava in tutte le industrie dalle quali ricavavasi un prodotto finito» e in tutte le società libere ed avanzate⁶³. Istruzione ed educazione rappresentavano gli strumenti della modernizzazione: mediante questi, mediante il «libero lavoro» e la garanzia «di poter usar liberamente» del prodotto del suo lavoro, l'uomo acquistava la «più grande energia e abilità nella produzione»⁶⁴. Soltanto con il sapere si realizzava la vera scienza sociale la quale, fondata sui principi di libertà, trovava nel diritto e nella

fondere la teoria del costo di produzione con la teoria del costo di riproduzione. Cfr. G. Bruno, *La Scienza dello ordinamento sociale*, cit., vol. I, pp. 208-218.

⁶¹ Ivi, vol. II, p.196.

⁶² G. Bruno, *Sull'origine della economia sociale ovvero teoria della storia di questa scienza*, cit., p. 5.

⁶³ Id., *La Scienza dello ordinamento sociale*, cit., pp. 208 e ss.

⁶⁴ Ibidem.

morale i supporti per realizzare il progresso economico e sociale⁶⁵. La diffusione dei nuovi ritrovati della tecnica, la circolazione dei capitali, l'istituzione della casse di risparmio⁶⁶ avrebbero potuto contribuire a diffondere una più larga ricchezza, a riequilibrare i rapporti tra le classi, a promuovere la crescita di una classe media a cui affidare il compito dello sviluppo delle attività e delle industrie «più proficue» per la Sicilia.

A partire dagli anni venti la monarchia borbonica aveva introdotto strumenti atti alla mobilitazione della terra ma molti erano ancora i «residui feudali» che «inceppavano» e vincolavano la libera circolazione della proprietà e sbarravano l'accesso alla terra degli strati borghesi. Fra gli ostacoli alla mobilità della proprietà, Bruno enumerava, anche, i privilegi e i monopoli che «di fatto» impedivano e intralciavano la libera iniziativa, scoraggiavano il ritorno alla terra dei proprietari e i «proficui» investimenti. In quest'ambito, non erano ammissibili eccezioni o deroghe al liberismo integrale: così come erano da condannare i modelli feudali, parimenti erano da rifiutare le teorie socialiste, i loro tentativi di perequazione forzata dell'assetto proprietario, le loro velleità di ridistribuire la terra e di abolire i diritti ereditari. «Senza proprietà permanente» non sarebbe stato possibile alcun «progresso nell'attività industriale e nella produzione», poiché ciascuno avrebbe agito «come un possessore precario», timoroso di essere «spogliato da un istante all'altro della cosa che gli procura(va) un momentaneo godimento»⁶⁷. Se i frutti della terra dovessero appartenere a tutti, e la proprietà della terra «non dovesse garantirsi al dominio privato», essa non avrebbe prodotto che «delle macchie e delle foreste».

Tutto ciò rendeva evidente «l'errore» di coloro i quali sostenevano che la società, «assicurando» il diritto all'appropriazione e alla rendita, commetteva «una grave ingiustizia»⁶⁸: in realtà, a misura che il rispetto per la proprietà, il riconoscimento e la tutela della rendita si estendevano, la società avanzava «verso la meta del suo perfezionamento».

⁶⁵ G. Bruno, *Sull'origine dell'economia sociale ovvero teoria della storia di questa scienza*, cit., p. 1.

⁶⁶ Id., *Sul vantaggio e progresso delle Casse di risparmio e sui mezzi d'istituirle in Sicilia con le casse di sconto*, cit.

⁶⁷ G. Bruno, *La Scienza dello ordinamento sociale*, cit., vol. II, p. 201.

⁶⁸ Ivi, p. 206.

Alla rendita, al profitto, al salario, alla popolazione, al capitale, alle macchine e alla moneta, all'associazione del capitale e del lavoro era dedicata la parte centrale dell'opera, volta anch'essa – dietro «l'influenza condizionante» di Romagnosi⁶⁹ – a «rappresentare il carattere complessivo» della scienza economica e a tentare di «compiere l'assorbimento delle scienze morali e giuridiche»⁷⁰, lungo il solco tracciato dalla scuola sociale italiana⁷¹.

Certo – come ha scritto Courcelle-Seneuil – non si tratta di un manuale innovativo: «Allorché percorriamo le diverse lezioni di cui si compone l'opera e vi seguiamo la trattazione degli argomenti che l'autore esamina successivamente, vi riscontriamo una grande conoscenza dei fatti scientifici fino a Rossi incluso, molta proprietà e

⁶⁹ Sull'influenza di Romagnosi cfr., G. Majorana, "Questioni del Giorno. Economisti siciliani", *Riforma sociale*, a. VII, vol. X, pp. 66-67; F. Brancato, "Bruno Giovanni", cit.; F. Pillitteri, *Il liberismo economico in Sicilia e Giovanni Bruno*, cit.; A. Li Donni, *Profili di economisti siciliani*, cit., pp. 113-161. L. Spoto, "Le cattedre di economia politica in Sicilia nel periodo 1779-1860: Dal riformismo borbonico alla lotta ideologica contro il regime borbonico", in M. Augello e altri (a cura di), *Le cattedre di economia politica in Italia. La diffusione di una disciplina sospetta (1750-1900)*, Milano, 1988, p. 131.

⁷⁰ Un tentativo, quello di Giovanni Bruno, considerato positivamente da tanti – da Passy a Carlo De Cesare – ma anche criticato, per le «estensioni e restrizioni arbitrarie», da alcuni economisti – in testa Majorana e Courcelle-Seneuil – impegnati in quegli anni nel progetto di una scienza complessiva. «Tutti gli scrittori – si legge in una lunga nota del *Trattato di economia* di S. Majorana – che hanno considerato con vedute complessive la scienza economica, hanno offerto pressoché un saggio di trattazione di materie sociali quanto al riguardo giuridico e morale (...). Giovanni Bruno ha pubblicato il 1° e il 2° volume della sua *Scienza dell'Ordinamento sociale, ovvero nuova esposizione dell'Economia politica*. Finora ha trattato molte teoriche di diritto; ma a mio avviso, ne' soli aspetti di connessione all'economia politica; nel 3° volume promette la Scienza delle costituzioni e nel 4° la Scienza delle finanze. Abbiamo avuto e ancora avremo da rallegrarci per gl'importanti, e talora nuovi sviluppi che l'illuminato ed eloquente professore ha apportato e apporterà tuttavia; la politica economica ne avvantaggerà precipuamente». *Trattato di economia politica*, Catania, 1866, pp. 89-90. Sulla risonanza dell'opera di Bruno, cfr. il volume di F. Pillitteri, *Il liberismo economico in Sicilia e Giovanni Bruno*, cit, in cui vengono riportati assieme alle recensioni di H. Passy e di J. G. Courcelle-Seneuil, i giudizi apparsi sui periodici italiani.

⁷¹ «Io e lei – scrive Bruno a Majorana – apparteniamo a quella che si dice scuola italiana, che ha cercato di rappresentare un carattere complessivo nello svolgimento di questa dottrina». "Corrispondenza", febbraio 1857, in *Archivio Majorana*, vol. II, fasc. XXII.

moderazione nella forma delle dottrine sane ed inoffensive, delle qualità di intelligenza assai apprezzabili, ma molto differenti da quelle richieste dal ruolo di rinnovatore di una scienza»⁷².

4. Nei primi anni settanta, mentre in Italia imperversava l'influenza delle dottrine germaniche e il socialismo della cattedra intendeva conferire larghi poteri allo Stato⁷³, Bruno discutendo con gli accademici palermitani del sistema degli 'autoritari' affrontava pubblicamente il problema della definizione delle funzioni dello Stato e ribadiva le idee cardine del suo manuale. Agli scienziati, riuniti nella Reale Accademia di scienze, lettere e belle arti, Bruno diceva che il suo intento non era «quello di eccitare vi è più alla lotta gli economisti, bensì quello di cooperare a temperarla e ad estinguerla». La «dissidenza» tra le due scuole – tra gli autoritari e i liberisti – per quanto apparisse «profonda e spiccata» non era «irriconciliabile, essendo più fondata su un equivoco, che in una ribellione contro la scienza»; una «discussione franca e leale» avrebbe potuto «far scomparire gli screzi, dissipare le illusioni e nel terreno della concordia assicurare vie meglio il trionfo della verità».

«Se gli autoritari – affermava Bruno – si limitassero a richiedere l'intervento dello Stato in tutto ciò che non può conseguirsi per opera

⁷² J. G. Courcelle-Seneuil, "Recensione della Scienza dell'ordine sociale", *Journal des économistes*, Paris, ott. 1861.

⁷³ Negli anni settanta mentre in Italia la diffusione del «socialismo della cattedra» alimentava lo scontro fra le scuole economiche – fra il gruppo dei «novatori» guidato da Luzzatti e Lampertico, e quello dei «continuatori» con a capo Ferrara – in Sicilia la circolazione della nuova dottrina ad opera Vito Cusumano, determinò la presa di posizione di Bruno. A Vito Cusumano, prima suo allievo, Bruno non perdonò mai le tesi espresse nel saggio *Le scuole economiche della Germania*; egli non solo criticò lo scritto, pubblicato dal suo allievo dopo la permanenza in Germania, «ma addirittura personalizzò il rancore verso Cusumano, osteggiandolo fino a creargli uno stato di isolamento e impedirne l'ingresso nell'Università (...) e a nulla valsero gli sforzi di riavvicinamento del Cusumano che varie volte tentò di rabbonirlo fino a dedicargli nel 1887 la *Storia dei Banchi in Sicilia*.» Tuttavia, Bruno «si guardò bene dal soffocare, in Sicilia, il libero dibattito delle idee economiche (...) e tentò di avviare un colloquio chiarificatore con gli autoritari». F. Pillitteri, *Il liberismo economico in Sicilia e Giovanni Bruno*, cit. pp. 109-111. Cfr. anche, A. Li Donni, *Profili di economisti siciliani*, cit., pp. 141-147; R. Salvo, *Vito Cusumano, Dal liberalismo al socialismo della cattedra*, Palermo, 1979; P. Travagliente, *La costruzione di un sapere sociale. Stato e questione sociale in Vito Cusumano*, Milano, 2003.

della libertà, che invece si possa ottenere per opera della Potestà sociale, i liberisti nulla avrebbero da opporre purché non si arrechi alcuna lesione, alcun vincolo alla privata libertà (...). Se l'Inghilterra interviene nel servizio telegrafico o postale, perché abbandonato ai privati non si estende a tutta la comunità e non si rende accessibile a tutti, gli autoritari non han ragione di scorgervi (...) una transazione della libertà. I liberisti vi consentono, purché l'intervento dello Stato non impedisca la concorrenza di un servizio simile nell'interesse privato. Se il governo fa vigilare sull'igiene delle fabbriche e delle miniere, se regola le ore del lavoro pei fanciulli e per le donne, i liberisti non vi fanno la guerra, perché l'esercizio della libertà non importa la facoltà di ammazzare o di farsi ammazzare (...). Se operai e padroni convengono nella scelta di probiviri per comporre politicamente i contrasti nella fissazione dei salari, in questa istituzione i liberisti non possono ravvisare che una nuova forma di arbitrato (...) senza nocumento per la libertà»⁷⁴.

La favorevole considerazione della legislazione sociale trovava diverse ascendenze – la filosofia di Romagnosi, l'azione della scuola sociale – e diverse motivazioni – quali l'individuazione degli esiti deleteri del liberismo estremo, i risvolti 'negativi' in campo sociale, l'eccessiva proletarianizzazione della forza lavoro – che si traducevano nel riconoscimento dell'opportunità di una combinazione tra autorità e libertà: peraltro, «i liberisti e gli autoritari» – avvertiva Bruno – convenivano sul fatto «che la libertà e l'autorità erano due dati egualmente indispensabili all'ordine politico e che dalla loro combinazione razionale sgorgava ogni progresso civile». Le dissonanze e le differenze tra le due ideologie nascevano dal fatto che i liberisti credevano nella compatibilità di «tutte le libertà con l'ordine sociale», mentre gli altri opinavano che «molti vincoli» avrebbero potuto essere «compatibili colla libertà»: i liberisti, confidando «nell'armonia» della società, ritenevano che lo Stato dovesse intervenire solo per «ripristinare» l'armonia, gli autoritari, invece, sostenevano che l'azione dello Stato non poteva essere soltanto «cooperativa, direttiva», perché la società era «irta di interessi collidenti» e, quando la loro influenza minacciava «la rovina», lo Stato aveva «l'obbligo di intervenire»⁷⁵. A rigore, l'insistenza degli autoritari sull'interventismo statale era la

⁷⁴ G. Bruno, "I liberisti e gli autoritari in economia politica", *Atti dell'Accademia di scienze, lettere e belle arti di Palermo*, Palermo 1847, vol. IV, p. 3 e ss.

⁷⁵ Ivi, p. 4.

risultante delle disfunzioni dello Stato liberale ma, a parere di Bruno, era anche conseguente alla confusione tra Stato società e Stato governo. Il primo era un ente ideale risultato di «un aggregato di uomini» organizzati in forma di nazione che progrediva o decadeva «secondo le vicende della società che lo costitui(va)» e come tale era «un'entità astratta»; lo Stato governo, invece, era «un ente reale» composto da «quel gruppo di uomini» che rappresentavano ciò che nella pratica si chiamava «governo della società». Ora se lo Stato società esisteva «sempre finché la società non veniva distrutta», lo Stato governo mutava con il mutare degli uomini che lo componevano ed aveva la responsabilità della realizzazione del progresso civile. Pertanto, ammoniva Bruno, qualora il progresso sociale non venisse strettamente ancorato ad «una legge invariabile, eterna, decretata dalla natura» ma risultasse dipendente «dall'arbitrio, dal criterio variabile degli uomini transitori che formavano il governo» non si poteva in nessun modo essere certi della realizzazione dell'ordinamento civile. Gli avvenimenti storici stavano lì a dimostrare che i governi non erano stati «sempre felici ispirandosi nei loro criteri, nei loro lumi, nelle loro migliori intenzioni per favorire lo sviluppo morale ed economico dei popoli»; di conseguenza «il migliore regime» da cui poteva derivare «il maggiore benessere sociale», e che i discepoli di Smith avevano «trovato», era quello che attuava il «principio etico della libertà e della responsabilità individuale».

Gli interventi statali, «utili» e «giusti», dovevano essere proposti, ma andavano intesi al modo della dottrina liberale come supporto a una società civile di cui veniva riconosciuto il primato etico ed economico e non come espressione particolare di un governo forte e potente. I mezzi che lo Stato società offriva per la realizzazione del progresso civile dovevano essere mutuati dalla *scienza dell'ordinamento sociale* che combinava la salvaguardia della libertà dei singoli con il perseguimento del benessere generale e alla cui elaborazione negli anni cinquanta avevano contribuito tutti gli scrittori siciliani.

«Lo Stato», secondo Bruno, doveva «intervenire per mantenere la sicurezza, la giustizia, il diritto, per provvedere ad alcuni interessi», che non si potevano «abbandonare senza pericolo all'azione individuale»⁷⁶. Per mettere «la nazione nelle vie dell'incivilimento», il governo doveva favorire tutte le istituzioni creditizie «utili» a sollevare la condizione economica: «trattandosi di rialzare la nazione dal pre-

⁷⁶ G. Bruno, *La Scienza dello ordinamento sociale*, cit., p. 150.

sente svilimento – scrive – desiderio e stimolo necessario il favore del governo» per tutte quelle «grandi istituzioni» che «procurano ampio soccorso alla coltivazione, alle arti, al commercio», e che «agevolano le classi operose»⁷⁷. Nel suo modello politico-sociale, caratterizzato da una combinazione di filosofia delle riforme e di scienza della società – lontano dagli esiti individualistici dell'utilitarismo di Bentham – l'individuo tende al proprio utile ma questo è già un dato oggettivo, individuato dalla scienza economica e prestabilito dal legislatore secondo leggi positive che rappresentano gli strumenti per la realizzazione dell'armonia sociale.

In quasi tutti i suoi numerosi scritti⁷⁸, utilizzando la dotazione concettuale dei filosofi sociali, Bruno teorizza uno Stato «sistema di mezzi», rispondente ai tempi, e propone aggiustamenti per far avanzare le varie classi, misure a difesa degli equilibri sociali e interventi a sostegno dei meccanismi dell'accumulazione dei capitali e della produzione: assolvendo a tali compiti, lo Stato non solo agisce da garante dell'ordine ma al tempo stesso contribuisce allo sviluppo dell'attività economica e alla crescita di tutti gli strati sociali.

⁷⁷ G. Bruno, *Sul vantaggio e progresso delle casse di risparmio e sui mezzi d'istituirle in Sicilia con le casse di sconto*, Palermo, 1842, pp. V-VI. In questa memoria, Bruno faceva notare i vantaggi dell'istituzione delle casse di risparmio sia sulla società che sul governo: «E a dir vero i vantaggi dell'istituzione di queste casse non solo piovono sulle società che formano le nazioni, ma benanco interessano le viste sovrane e governative. Dappoiché nel dimezzarsi e soccorrere delle classi improduttive e mendicanti, aumentasi l'alimento all'industria, il travaglio all'operaio, lo smercio al fabbricante, e la consumazione in tutti, e quindi si conseguono con più di facilità le rendite dello stato, e possonsi ripartire le imposte sopra una più estesa superficie fruttifera, e su maggior quantità di consumazione. Inoltre menomando gli avventori negli stabilimenti di beneficenza, vi sarà nello stato un sopravanzo, col quale potrebbonsi minuire le gabelle urbane d'una equivalente proporzione alle spese risparmiate nel mantenimento di essi istituti, e imporre le contribuzioni in guisa che non eccedano i bisogni dello stato, sicché ognuno sia in grado di convincersi dell'esattezza della sua erogazione». Ivi, pp. 18-19.

⁷⁸ G. Bruno, *Sul vantaggio e progresso delle casse di risparmio e sui mezzi d'istituirle in Sicilia*, seconda edizione accresciuta e corretta, Palermo, 1952; *Sull'esposizione industriale ed agricola del 1857. Riflessioni economiche*, Palermo, 1858; *Sul credito territoriale*, Palermo, 1858.

MARIO TROPEA

SALGARI, VERNE, ROUSSELET, KIPLING
E LE NARRAZIONI SUL GRANDE *MUTINY*
ANTI-INGLESE DEL 1857

Il mio intervento verterà soprattutto su *Le due Tigri* di Salgari del 1904, e su come il più grande evento, forse, della storia coloniale dell'Ottocento, di quella anglo-indiana certamente, cioè il *Mutiny* del 1857 – che fu emozionante, e comunque pieno di echi e di riflessi sulla stampa e sull'opinione pubblica del momento – vi viene colto.

E così sarà necessario confrontarlo col modo in cui lo stesso avvenimento viene rappresentato in un altro libro di avventure e di narrazione del tempo, *La maison à vapeur. Voyage à travers l'Inde septentrionale*, come è il titolo originale, di Jules Verne, del 1880 (trad. it. *La casa a vapore*, Sonzogno, Milano, 1896) che ampiamente ne tratta, tenendo anche presente come compare di scorcio in *Kim* di Rudyard Kipling del 1901 (trad. it. di P. Silenziario, Vallardi, Milano 1913).

Verne si rifà, in alcuni capitoli più propriamente storici del suo romanzo, a Louis Rousselet, viaggiatore, geografo, scrittore, che aveva percorso l'India in lungo e in largo per vari anni, tra il 1863 e il 1869, traendone poi una monumentale opera descrittiva di usi, costumi e istituzioni, *L'Inde des Rajahs*, stampata a Parigi nel 1874, e di cui una traduzione italiana è *L'Indostan*, pubblicata in "Il Giro del Mondo", giornale di geografia, viaggi e costumi diretto dai sigg. E. Charton ed E. Treves, Treves, Milano 1877, alla quale faremo riferimento.

Nel suo ampio resoconto Rousselet aveva descritto particolareggiatamente vari episodi della grande ribellione in India. (L'episodio di Cawnpore, per esempio, che ci interessa soprattutto per Verne, ma anche per Gozzano e gli altri, occupa due grandi pagine del "giornale" e comprende un intero capitolo con questi sottotitoli: "*Cawnpore. – La rivolta del 1857 e Nana Sahib. – Carnificina. – La cisterna e il 'Memorial'. – Il Satti Tciaora Chât. – Il Gange*")¹.

¹ Cfr. *L'indostan*, cit., pp. 198 segg.

E Rousselet è, del resto, come si sa, e per chiarire un po' la rete di questi rapporti, fonte altrettanto usufruita, in modo generale, da Salgari per notizie, nomi, usi e costumi nei suoi romanzi indiani².

Ci sono poi vari altri scrittori d'epoca (Louis Jacolliot; Luigi Collas; Louis Boussenard...) che, in narrazioni estemporanee o di eco emotiva immediata, pubblicarono autonomamente, o su periodici come il "Giornale Illustrato dei Viaggi e delle Avventure di Terra e di Mare", tra gli anni 1880-1900 in specie, vicende che si richiamano alla insurrezione indiana.

Nel "Giornale Illustrato..." compare, per esempio, la narrazione *Il Paria. Ricordi dell'India inglese* di Luigi Collas, per varie puntate, dal n. 649 del 5 febr. 1891, a. XIII, pag. 178, fino al n. 660, anche se non continuativamente, in cui la storia si svolge «nel 186...», cioè dopo non molto le terribili vicende del *Mutiny*. Ne sono protagonisti il colonnello O' Farrick, «uno dei più brillanti ufficiali dell'armata britannica nelle Indie», e un paria che egli ha salvato dal fanatismo degli stessi indigeni. Sappiamo nel cap. VII, *I thugs*, che:

... conciliaboli minacciosi erano tenuti in luoghi nascosti; i fautori dell'insurrezione del 1857 riprendevano coraggio, gli emissari correvano il paese, infiammavano i risentimenti, ed il fiore del loto correva nei reggimenti dei cipayes.

Troppo recenti ancora erano le terribili esecuzioni di Delhi e di Lucknow perché fosse da temersi una rivolta, ma si potevano paventare i delitti isolati [...] numerose vittime erano cadute sotto i colpi dei Thugs, senza che si fossero scoperti i colpevoli³.

Come si vede non siamo molto lontani dalle atmosfere salgariane, né da alcuni capitoli di Verne, per es. già il I, in cui Nana Sahib, sotto le mentite spoglie di un fakiro, assassina un indù che poteva riconoscerlo.

Nel numero del 2 luglio 1896 (a. XV, n. 1) incomincia il lungo, prolisso romanzo *Il Corridore delle jungle* di Louis Jacolliot, in dieci parti e in puntate che si protraggono fino al 13 genn. 1898 (a. XVII,

² Le ormai classiche edizioni annotate a c. di M. Spagnol dei romanzi del "ciclo della Jungla", sono piene di riferimenti al Rousselet e agli spunti che Salgari ne traeva. A queste edd. saranno riferite le citazioni dei vari passi. Cfr. E. Salgari, il "primo ciclo della jungla": *I misteri della Jungla Nera*; *Le tigri di Mompracem* [vol. I] e *I pirati della Malesia*; *Le due Tigri* [vol. II] Mondadori, Milano 1969. Per le citazioni da Verne cfr. *La casa a vapore*, Mursia, Milano 1970.

³ Cfr. "Il Giornale Illustrato...", cit., pp. 253-54.

n. 81), in cui si incontra più volte, in riferimento e in persona, appunto, Nana Sahib, uno dei capi storici della rivolta, con presenze di *thugs*, ammaliatori, associazioni segrete (la “Società degli Spiriti delle Acque”, per esempio), incontri nelle foreste e riconoscimenti di personaggi come nelle più tipiche narrazioni a larga tiratura popolare.

Il rimando allo sfondo storico

Si era ai primi giorni del maggio 1858, in piena rivolta delle Indie [...] rivolta che metteva in quel momento in pericolo la dominazione dell’Inghilterra [...] dal giorno in cui Nana-Sahib aveva fatto ammutinare i reggimenti dei cipay di Delhi e ristabilito nell’autorità imperiale il vecchio nababbo...⁴

serve a dare una cornice più mossa alla vicenda, scoprendo l’ottica accanitamente anti-inglese, questa volta, francofila e rivendicativa, di Jacolliot, volta a sottolineare iniquità ed efferatezze della repressione dei vincitori dopo domata la rivolta. (Per esempio in un episodio finale in cui Sir John Lawrence viene accusato dai membri del tribunale degli “Spiriti delle Acque” di aver riuniti sulla spianata, e fatto tirare a mitraglia su di essi, donne e bambini; e avendogli chiesto un suo sottoposto, anch’egli «tigre a faccia umana» se si doveva tirare anche sui lattanti, egli aveva risposto «con un sorriso che fece fremere il mostro stesso» che «sarebbe troppo crudele separarli dalle loro madri»)⁵.

Nel n. 51, 17 giugno 1897, c’è *Il dramma di Lucknow (India)* di Carlo di Varigny in cui vengono riportate, come nel Rousselet, cronache drammatiche e testimonianze di soldati inglesi che furono i primi ad arrivare sui luoghi delle uccisioni operate dai ribelli.

Nel n. 189, 8 febr. 1900, a. XIX, inizia *Gli strangolatori del Bengala*, di Louis Boussenard, anche questo a puntate lungamente protratte, nel quale non si può fare a meno di riferirsi a questo grande dramma indiano dell’Ammutinamento: siamo durante il periodo di una delle tante guerre tra le truppe inglesi e gli Afridi, tribù montanara dell’Afghanistan, e sappiamo che il padre del padre di uno dei giovani protagonisti era perito, prima, «nello spaventoso massacro di Cawpour».

⁴ Cfr., *ibid.*, n. 1, p. 6.

⁵ *Ibid.*, n. 81, genn. 1898, p. 11. Non si pensi troppo a punti di vista ideologici “democratici”, a favore della civiltà indiana in Jacolliot. L’interesse dell’autore è rivolto verso le atmosfere misteriose e torbide orientali e, anche più, verso improbabili rivendicazioni di un impero dei Francesi in India che vi erano stati soppiantati dall’egemonia britannica.

“Il reggimento stava di guarnigione a Cawnpour, assediata dai cipai in piena rivolta. Mio padre aveva fin da principio prevista la catastrofe: la debolezza del generale in capo, il tradimento di Nana-Sahib e il tardo soccorso di Halvelock”⁶.

Più in là viene ribadito che «non c'è famiglia di tutto il Regno Unito che non abbia avuto a piangere la perdita di uno dei suoi membri in quella catastrofe»; e un graduato ottuagenario che ricordava «esattamente tutti i particolari, anche i più minuti, dello spaventevole dramma di Cawnpour», è il depositario dello scrigno che contiene i gioielli e i beni di famiglia, a lui affidato dal colonnello Lennox prima di perire in quella catastrofe, e che egli può riconsegnare al figlio alla fine della vicenda⁷.

Lo stesso Salgari in uno dei suoi racconti sull'India, *La Stella degli Afridi*, parla della guerra tra truppe britanniche e questi fieri montanari sempre indocili del dominio britannico, e nell'altro racconto *Il paria del Guzerate*, che ci interessa più direttamente, scrive di un veterano del *Mutiny* e di un servo indiano, il paria del titolo, appunto, rimasto fedele agli Inglesi, che ha salvato la sua padrona bianca e il suo figlioletto durante l'insurrezione⁸.

⁶ P. 47.

⁷ «– Il duca di Richmond! disse egli colla sua voce rotta che tremava e balbettava, il figlio del colonnello che perdette la vita a Cawnpou!», cfr. n. 225, 18 ott. 1900, pp. 346-47. La grafia dei nomi è spesso diversa nei vari autori, e a volte all'interno di un testo stesso. La riportiamo come appare di volta in volta. Guido Gozzano, per esempio, che citeremo più sotto, scrive anch'egli con variante leggermente diversa: “Cawmpore”.

⁸ Cfr. E. Salgari (cap. Guido Altieri), *Racconti*, vol. III, a c. di M Tropea, Viglongo, Torino, 2002, pp. 27-37. Si veda l'inizio de *La Stella degli Afridi*: «L'India è il paese delle sommosse. Se i popoli soggetti agli Inglesi [...] se ne stanno tranquilli, altrettanto non può dirsi di quelli semi selvaggi, e specialmente di quelli che vivono sulle alte montagne dell'immensa catena dell'Imalaia» [cfr. *Racconti*, cit., p. 97]. La vicenda si svolge in Afghanistan sullo sfondo dei contrasti fra truppe inglesi e quei montanari ribelli, e vi si intrecciano gli amori tra il tenente James Davy e una *meriah*, cioè una giovane destinata al crudele sacrificio propiziatorio della vita, che egli salva. Nel cap. VIII de *Le due Tigri* intitolato *L'oni-gomon* è descritta una analoga cerimonia del sacrificio di una giovane vedova indiana che Sandokan e gli altri riescono a liberare. Le informazioni sui *meriah*, i barbari sacrifici umani ancora allora non dismessi nell'India, possono essere derivate a Salgari da un passo del “Giornale Illustrato...” del 14 sett. 1882, o da un articolo su questi sacrifici pubblicato in appendice a *L'Inde des rajahs* del Rousselet ricordato. Per tutto questo cfr. *Racconti*, cit. pp. 234-36.

Insomma, si trattò di un avvenimento memorabile su cui, oltre agli scrittori citati i quali variamente, come si vede, ne trassero spunti narrativi, non poterono tacere, ovviamente, storici e cronisti del tempo che non tralasciarono di menzionare l'evento, enfatizzandone spesso, anzi, la già palese drammaticità insita nei fatti.

Si elenca qualche titolo a mo' di riferimento: I. C. Marmocchi, *Storia dell'Impero Anglo-indiano*, S. Franco e c., Torino 1858; F. De Lonoye, *L'India contemporanea* (trad. it. Vallardi, Milano 1858); E. Warren, *L'India inglese. Prima e dopo l'insurrezione del 1857* (trad. it. L. Padoa, Napoli 1865); A. Calani, *Scene dell'insurrezione indiana*, G. Civelli, Milano 1868, ecc.

Ancora a distanza di quasi sessant'anni, all'episodio forse più famoso dell'insurrezione si rifà un nostro scrittore disincantato, ma, in questo caso, patetico e coinvolto, Guido Gozzano, in una delle sue "lettere" dall'India, intitolata *L'olocausto di Cawnpore*, poi raccolta in *Verso la cuna del mondo*, il libro che racconta il suo itinerario – vero o ricostruito sulle carte che fosse – in India e in uno di quei luoghi, appunto, dove più sanguinosa era stata la rivolta⁹.

Gozzano dipende probabilmente dal libro di Verne, come ha suggerito Antonio Palermo, e come ho cercato di dimostrare anche io, ma non è detto che non abbia potuto andare a rileggere realmente, come egli stesso scrive, qualcuna delle cronache pubblicate, al tempo, sui giornali.

Vale ora, comunque, passare alle due opere che più ci interessano.

Nel romanzo *La casa a vapore* Verne fa del grande *Mutiny* la linea importante di riferimento della narrazione, anche se la vicenda si svolge dieci anni dopo, nel 1867. Ne *Le due Tigri* di Salgari l'insurrezione, che infiamma l'India, è contemporanea alla vicenda, ma sta sullo sfondo; i protagonisti, Sandokan, Yanez, Tremal-Naik, ne intersecano più volte il fronte fino a Delhi, dove si svolgerà la battaglia finale tra le truppe inglesi e i ribelli.

Conviene allora dare alcuni cenni sul reale sviluppo storico degli eventi in cui si inquadrano tutte queste narrazioni e i due romanzi.

⁹ La lettera fu pubblicata la prima volta su "La donna" del 20 aprile 1915, poi in *Verso la cuna del mondo* di cui si hanno varie edd., diversamente interessanti. Per un approfondimento si veda A. D'Aquino, 'La letteratura dell'esotismo' e Guido Gozzano: a proposito di un capitolo di 'Verso la cuna del mondo', in "Le ragioni critiche", n. 30, ott.-dic. 1978; e il mio *India reale e India inventata in "Verso la cuna del mondo"*. Gozzano (e Salgari) e un episodio della lotta anti-inglese del 1857, in *Capitoli di Sicilia e dell'esotico*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 1992 pp. 45-70.

Nel 1857 i *sepoys* (*cipay* come scrive Verne; *cipayes*, come scrive anch'egli alla francese Salgari), cioè le truppe indigene al servizio dell'Inghilterra, si ammutinarono.

La rivolta, limitata agli stati semiindipendenti dell'India centrale, alle province del nord-ovest e al regno di Oudh, «se ebbe» – per dirla col tono concitato, e pur sostanzialmente realistico e veritiero di Salgari – «una durata brevissima fu nondimeno sanguinosissima e fece battere fortemente il cuore dei conquistatori, tanto più che nessun inglese l'aveva nemmeno lontanamente prevista»¹⁰.

La causa immediata fu la introduzione nell'esercito della carabina Enfield le cui cartucce, ingrassate col grasso di vacca o di maiale, i soldati di colore indù o musulmani, da cui era costituita la truppa dell'esercito, si rifiutarono di accettare.

Cause profonde erano le resistenze politiche e razziali delle classi indigene più tradizionali, e il risentimento dei vinti contro la preponderanza dei più forti Inglesi dominatori.

Alcuni nobili e maggiorenti (la Rani di Jansi, per esempio, cui sia Verne che Salgari non mancano di fare riferimenti¹¹, o Nana Sahib, cui Verne attribuirà un ruolo fondamentale nel suo libro) spodestati o privati dell'eredità dagli Inglesi, divennero i capi naturali della rivolta. Era la causa religiosa, comunque, che offendeva profondamente le credenze delle masse indù e musulmane.

Il 10 maggio si ribellarono vari reggimenti di Mirat [come scrive Verne; Salgari scrive Merut] uccidendo i loro ufficiali bianchi e ripiegando su Delhi; lo stesso avvenne in questa città il giorno successivo; poi a Lahore e a Lucknow, a Jansi, dietro istigazione della «terribile Rani» [Verne, p. 30], dove vennero uccisi «con crudeltà di

¹⁰ Cfr. E. Salgari, *Le due Tigri*, cit. p. 328, nel cap. XXIX, *L'insurrezione indiana*.

¹¹ Per Verne si veda più sotto. Ecco quanto scrive Salgari nella *Conclusione* de *Le due Tigri* «Ormai l'insurrezione era domata e solo il prode Tantia Topi, colla bellissima e fiera Rani di Jhansie ed un pugno di valorosi, teneva ancora alta la bandiera della libertà». In una nota di Salgari stesso, riportata da M. Spagnol, si legge: «Quel famoso generale [Tantia Topi] per un anno tenne in iscacco tre eserciti inglesi e non si arrese se non dopo che la Rani cadde crivellata di palle». La probabile fonte, è, ancora, Rousselet, il quale ne *L'india*, scrive: «Tantia Topi [...] tenne a bada un anno tre eserciti inglesi [...] la Rani di Jhansie non lo abbandonò; in un ultimo scontro colle truppe inglesi ebbe il corpo crivellato di ferite e il suo bel viso conservò nella morte lo sguardo feroce e disperato». Riportato in *Le due Tigri*, ed. cit., p. 368.

una raffinatezza senza pari, delle donne e dei fanciulli rifugiati nel forte» [*ibidem*].

Il 27 giugno a Cawnpore ci fu la prima ecatombe, da parte dei ribelli, «di vittime di ogni età e sesso, fucilate o annegate, preludio allo spaventoso dramma che doveva compiersi poche settimane più tardi» [*ibidem*].

Il 15 luglio, secondo eccidio.

Quel giorno, molte centinaia di fanciulli e di donne, e fra queste lady Munro, vengono sgozzati con una crudeltà senza pari per ordine del Nana in persona, il quale chiamò in aiuto i beccai musulmani dei macelli. Orribile carneficina, dopo la quale i corpi vennero gettati in un pozzo rimasto leggendario [*ibidem*].

Il 26 settembre su una piazza di Lucknow, «che ora si chiama la “Piazza delle lettighe”» – come informa ancora Verne – «molti feriti vengono fatti a pezzi a sciabolate e gettati, ancora vivi, nelle fiamme» [*ibidem*].

A parte l'introduzione di lady Munro – che poi sapremo, nello sviluppo del romanzo, essere sopravvissuta, ma impazzita per l'orrore dell'eccidio e che ritornerà come uno spirito e un'apparizione alla fine della vicenda, vagante per i monti Vindhya con il nome pietoso e superstizioso che le danno gli indigeni di “Fiamma ardente” – Verne è, per il resto, scupolosamente veritiero e si attiene ai fatti ordinatamente esposti in uno dei capitoli storici ricordati del suo libro, il III, intitolato appunto *La rivolta dei cipay*, e ripresi nel cap. X, *Via dolorosa*, altro punto più propriamente “storico” del libro, dove l'episodio di Cawnpore viene narrato in tutta la sua tragica drammaticità per bocca di Banks, uno dei protagonisti del romanzo, al quale lo ha raccontato «un vecchio sergente del 32° reggimento dell'esercito reale [...] sfuggito per miracolo» [p. 87]. Verne cita Rousselet, il quale riporta, a sua volta, il racconto di un testimone d'epoca, cioè uno dei soldati delle truppe di soccorso che non erano potuti arrivare in tempo, a Cawnpore, ad evitare la strage:

... ecco quanto riferisce uno degli ufficiali inglesi, – narrazione che venne raccolta dal signor Rousselet:

“Appena entrati in Cawpore, corremmo in cerca delle povere donne che sapevamo essere nelle mani dell'odioso Nana, ma presto venimmo a sapere di quella orribile esecuzione [...] Il sangue coagulato, frammisto ad avanzi senza nome, copriva il suolo della piccola stanza in cui esse erano state rinchiusi e ci arrivava alle caviglie. Lunghe trecce di capelli lunghi e morbidi, lembi di vesti, scarpine di bimbi, balocchi ingombravano il suolo bagnato. I muri,

imbrattati di sangue, portavano le tracce dell'orribile agonia [...] Molto più orribile ancora era la vista del pozzo profondo e stretto in cui erano ammassati i resti mutilati di quelle creature!..."¹²

A Cawnpore i superstiti della guarnigione erano stati imbarcati, presi a cannonate dai ribelli e tutti annegati nel fiume alla notizia che stavano arrivando le truppe inglesi di rincalzo. Duecento donne e bambini prima risparmiati e rinchiusi in una casa della città, furono trovati uccisi quando, di lì a poco, le truppe inglesi erano riuscite ad arrivare. «Un plotone del 6° reggimento di Cipay ricevette l'ordine di fucilare tutti attraverso le finestre...». Non procedendo l'esecuzione con la dovuta rapidità, Nana Sahib, pressato dall'arrivo delle truppe soccorritrici

aggiunse dei macellai musulmani ai soldati della sua guardia... Fu la carneficina di un macello!¹³

Sulla vera del funesto pozzo dove furono gettati i cadaveri, che all'arrivo delle truppe del generale Havelock «fumava ancora», come scrive Verne [p. 88], uno dei soldati inglesi fra i primi arrivati aveva inciso con la baionetta, per non dimenticare, queste due parole:

“Remember Cawnpore!”
Ricordati di Cawnpore!¹⁴

¹² *La casa a vapore*, cit., pp. 90-91.

¹³ *La casa a vapore*, cit., p. 88. Il moderno volume di F. W. Rawding, *The rebellion in India, 1857*, University Press, Cambridge 1977, ben specifico, come si evince dal titolo stesso, sull'argomento, può confermare alla lettera quanto esposto dallo scrittore francese. La rivolta dei *sepoys* aveva sorpreso increduli gli Inglesi in India. «*For three weeks*», tre settimane, a Cawnpore, la guarnigione sostiene l'assedio contro i ribelli di Nana Sahib. Duecento donne e bambini, risparmiati e già rinchiusi «*in a house in the town*», furono trovati uccisi quando, di lì a poco, il 17 luglio, le truppe inglesi erano entrate in città. Rousselet accenna più genericamente al «coltello degli assassini». Verne, come si vede, è più preciso e minuzioso. Rawding conferma la feroce modalità delle uccisioni: «*The sepoys refused to do it* [cioè di uccidere donne e bambini], *so butchers were sent in with knives. All the women and the children were hacked to death and their remains thrown down a well*» [p. 30].

¹⁴ *La casa a vapore*, cit., p. 91. G. Gozzano imposta sul *leit-motiv* patetico-orrifico di queste due parole tutta la sua “lettera” ricordata. A. Palermo ha indicato nel libro di Verne un precedente dello scritto di Gozzano. Cfr. A. Palermo, “Gozzano e Ungaretti esotici”, in *La critica e l'avventura*, Guida, Napoli 1981, p.74. Ho cercato di sviluppare questo nel mio *India reale e India inventata...*, cit.

L'episodio di Cawnpore è quello su cui si soffermarono, con i particolari raccapriccianti e pietosi sopra riportati, tutte le cronache e i resoconti apparsi sulla stampa del tempo, e quello più ampiamente ripreso da Verne, come si è visto, nel suo romanzo¹⁵.

Si instaurò, anche sulla base veridica di questi racconti dei superstiti (dell'eccidio di Cawnpore specialmente, ma anche di quello di Lucknow ed altri) una specie di stereotipo del "racconto nel racconto", tipico della narrazione tradizionale, e d'avventura in specie, come si sa, ma che diventa un modello ricorrente, nel caso, e che si può seguire in tutte le narrazioni sul grande *Mutiny* ricordate.

Per esempio, nel citato *Il dramma di Lucknow (India)* di Carlo di Varigny chi racconta è Sir Neyre «luogotenente nell'armata inglese», il quale «aveva preso parte alla repressione della terribile rivolta dei Cipay, che per poco non vi annientava la dominazione inglese».

Arrivato fra i primi alla testa delle truppe di liberazione che entrano in Cawnpore, è presentato anch'egli come testimone diretto dei massacri:

"Corremmo come pazzi al luogo del martirio, ma troppo tardi, tutto era stato consumato, tutti trucidati. Il sangue coagulato, misto a materie senza nome, copriva il suolo della stanza dove erano stati chiusi. Delle lunghe trecce di capelli biondi e castani, dei pezzi di stoffa, dei piccoli grembiuli di infanti, degli oggetti bruciati galleggiavano su quel lago cruento.

"Ma non bastava: più orribile ancora era vedere i pozzi colmi delle membra mutilate delle povere vittime.

Non meno tragico fu il dramma di Lucknow, a poca distanza di Cawnpou" [sic].

Il racconto è analogo, alla lettera, come si vede, a quello di Verne riportato da Rousselet e che Rousselet riporta da «uno degli ufficiali inglesi», come dice. Ci sono pure i brani di un diario annotato su "un piccolo libro di preghiere" da uno dei prigionieri, o delle prigioniere, come è meglio il caso di pensare, che vengono trascritti:

"27 giugno 1857, lasciato il battello... il 7 luglio, prigionieri di Nana-Sahib... giornata fatale..."¹⁶

¹⁵ Il resoconto più autorevole, certo punto di riferimento per la priorità e l'affidabilità del viaggiatore, è il libro di Rousselet citato. Va tenuto presente anche che Verne utilizza come fonte di documentazione generale l'opera di un vecchio console francese a Calcutta, il signor de Valbezen, *Nouvelles études sur les Anglais et L'Inde* di cui fa citazioni a p. 28, 35, 55 del suo libro.

¹⁶ C. di Varigny, *Il dramma.....*, cit., "Il Giornale..." cit., p. 186-87.

La fonte dunque dovette essere una reale testimonianza diretta, di veri sopravvissuti o di soldati delle truppe di soccorso, trascritta nei giornali del tempo a cui attinsero scrittori, viaggiatori, cronisti, romanzieri (Rousselet, Verne, o Carlo di Varigny che fosse...) e su cui si alimentò la tradizione e il ricordo doloroso di quei già di per sé romanzeschi, drammatici avvenimenti¹⁷.

C'è anche, nel resoconto romanzato di Carlo di Varigny, e che si può confrontare col libro di Verne, il racconto di una delle prigioniera che riferisce di una delle sue compagne di pena, Jessie, moglie di un caporale, impazzita per gli stenti e gli orrori dei massacri, la quale, correndo fra il fuoco dei soldati, dice di vedere, in un momento di esaltata allucinazione, le truppe liberatrici di Sir Campbell che si avvicinano¹⁸.

Circolarono allora anche, su questo episodio cruento e patetico dell'insurrezione, stampe di grande evidenza emotiva popolare – i cosiddetti “*Cawpore cartoons*”, come furono chiamati, comparsi per esempio sul “Punch” – che valgono, in senso generale, a far capire meglio l'intreccio di verità e storie inventate in queste narrazioni. In una di esse, riprodotta a p. 31 del libro di Rawding citato, è immaginata Miss Wheeler mentre spara su un ammutinato; episodio senza certo riscontro nella realtà, che tuttavia può avere ispirato storie di resistenze supreme e di eroine su quello sfondo. (La lady Munro del romanzo di Verne, per esempio, tanto per non lasciar cadere questo spunto – e chi sa se lo scrittore francese non sarà stato ispirato da questa o analoghe illustrazioni- sconsiglia Wheeler di «continuare la lotta», mentre egli commette «l'imperdonabile colpa» di sottoscrivere la capitolazione [p. 87]). Un'altra illustrazione – ancora in Rawding citato – rappresenta la Giustizia inglese con spada e bilance che col-

¹⁷Anche la lettura de *L'olocausto di Cawmpore* di G. Gozzano sopra ricordato può confermare questo ricorso a una fonte comune: «Non invento. Tolgo dalla raccolta del “Times” di quell'anno – sfogliata nella decrepita biblioteca del Queen's Hotel – tolgo fedelmente dalla nuda esposizione dei fatti quanto ne emana di tragica poesia». Si può leggere in *Verso la cuna del mondo*, a c. di G. De Rienzo, Mondadori, Milano 1983, p. 90. Più in là c'è anche il sangue che «arrivava alle caviglie», frase che Gozzano riporta tra virgolette evidentemente dalla fonte, l'insistenza sul biondo delle trecce dei capelli lunghi e morbidi delle vittime, e l'“invenzione”, tra vero e realtà, dell'aia dei due gemelli di Sir Sotten, divenuta folle per l'orrore della strage, e unica superstita, che si può facilmente confrontare con la altrettanto impazzita Lady Munro di Verne e la Jessie di C. Di Varigny di cui più sotto.

¹⁸ *Ibidem*.

pisce inesorabilmente i ribelli, ma risparmiando donne e bambini indigeni, al contrario di quanto (è il significato del messaggio) avevano fatto, invece, gli spietati ribelli di Nana Sahib.

Sulle repressioni della rivolta, altrettanto feroci, se non di più, perché venivano da una nazione europea, e “portatrice di civiltà” come l’Inghilterra, si ritornerà fra breve; intanto conviene dare qualche altro esempio dello stereotipo narrativo del racconto in diretta, per così dire, che uniforma, almeno per tal verso, le narrazioni degli scrittori che da questi episodi venivano ispirati.

Salgari, nel citato *Il paria del Guzerate*, mette in campo Jol Hart, anch’egli un veterano «della terribile insurrezione degli *scikki* indiani, condotti da Nana Sahib, il figlio di Ditor» – come racconta egli stesso al narratore – «che ambiva al possesso del trono d’India e che aveva ordito una trama gigantesca per cacciare noi Inglesi in mare»¹⁹.

“Giorni terribili erano succeduti alla grande calma che regnava nell’Indostan. Le guarnigioni dei *sipai*, sobillati da Nana, si ribellavano dovunque e fucilavano a tradimento i loro ufficiali e sottufficiali inglesi e massacravano dovunque gli Europei con una ferocia inaudita.

Né le donne, né i fanciulli di razza bianca trovavano scampo. Quanti ne cadevano nelle mani degli insorti venivano irrimediabilmente massacrati o fatti morire fra i più atroci tormenti”

Comandante di una colonna con l’ordine «di raccogliere sulle vie di Cannipore tutti gli Europei che cercavano di porsi in salvo verso Benares», Jol Hart strappa alla morte un vecchio paria rimasto fedele agli Inglesi, il quale ha salvato la moglie di un capitano e il suo figlioletto nascondendoli dalla furia di uno dei luogotenenti di Nana Sahib, che li vuole uccidere. E l’intervento costa a Jol Hart – donde lo spunto narrativo – lo sfregio perpetuo del viso, bruciato quando ha tolto a forza alle fiamme il paria che i ribelli stavano facendo ardere vivo.

In *Kim* di Kipling, magnifico libro di storia e ambientazione coloniale anglo-indiana, come si sa, non poteva mancare il ricordo del-

¹⁹ Cfr *Racconti*, cit., p. 28. La grafia dei nomi è molto italianizzata, come si può constatare, e differente da quella de *Le due Tigri* [Cannipore... p. 29; Lonknoso... p. 33; Ditor... ecc...]. C’è più che un sospetto di intervento “normalizzante”, e spesso erroneo, di redazione. L’espressione «il figlio di Ditor» è sbagliata, forse per la fretta dell’autore nel consultare i suoi appunti, o forse per le manipolazioni di stampa. In realtà Nana era figlio adottivo di un *peshwa* maharatto di Bithur. Per l’approfondimento si veda *Racconti*..., p. 209.

l'“Anno Nero”, quale vi viene chiamato appunto quello dell'insurrezione del 1857; e c'è, anche qua, il racconto di un veterano, reduce da quei fatti, in cui, a Kim e al Lama che viaggiano sulla Grande strada che attraversa l'India (la *Grand Trunk Road*), capita di imbattersi. È un vecchio soldato che allora era stato partecipe agli eventi, rimasto fedele agli Inglesi come il paria di Salgari, e che aveva anch'egli salvato una *Memsahib* bianca e il suo piccino.

... un vecchio rinsecchito che, all'epoca dell'Ammutinamento, aveva servito il governo come ufficiale indigeno in un reggimento di cavalleria di recente formazione [...] aveva tirato fuori la sciabola [...] e tenendola in equilibrio sulle ginocchia ossute, si era messo a raccontare: “[...] la follia intaccò l'intero esercito, che insorse contro gli ufficiali. Questo fu il primo sbaglio, non irreparabile però se si fossero fermati lì. Invece decisero di ammazzare le consorti e i figli dei *Sahib*. Allora arrivarono i *Sahib* dal mare e li chiamarono a una esosissima resa dei conti [...] tutta la terra lo seppe e tremò [...] allora ero in un reggimento di cavalleria che si sbandò. Su seicentottanta cavalleggeri quanti, secondo te, rimasero fedeli al sale che mangiavano? Tre. Uno ero io [...] in quei giorni feci settanta miglia con una *Memsahib* inglese e il suo piccino in arcione [...] li misi in salvo e tornai dal mio comandante... l'unico dei nostri cinque ufficiali a non essere stato ammazzato”²⁰

Kipling imposta abilmente secondo l'epica del basso, “eroicomico”, per così dire, (un vecchio soldato quasi imbecille, il Lama ingenuo, un ragazzo) questo episodio dell'Ammutinamento, e tutto il libro, naturalmente («... attraverso la piana, il profilo delle creste himalayane incappucciate di neve evanescente a est. Tutta l'India era al lavoro nei campi, fra il cigolio delle carrucole dei pozzi, le grida dei bifolchi dietro ai buoi e lo strepitar dei corvi» [p. 76]); quell'India pacifica (pacificata, ora) laboriosa, pittoresca e stracciona e d'antica sapienza e civiltà, che fa parte ormai definitiva della gloria dell'Impero. Il capitolo termina, del resto, ancora con un riferimento al Grande *Mutiny* e alla sua conclusione con la presa di Delhi

La voce alta e acuta del vecchio risonante attraverso il campo,
mentre di lamento in lamento prolungato sciorinava la vicenda di

²⁰ Cfr R. Kipling, *Kim*, ed. “Il Corriere della Sera”, Milano 2002, su licenza Adelphi, pp. 71-77. L'interlocutore del soldato è il vecchio Lama “maestro” del giovane Kim. Mangiare insieme il sale significa conservare fedeltà fra le due parti, condividere l'amicizia.

Nikal Seyn (Nicholson): la canzone che si canta a tutt'oggi nel Punjab [...] "Ahi! Nikal Seyn è morto: è morto innanzi a Delhi! Lance del nord, vendicate Nikal Seyn". Gorgheggiando arrivò fino alla fine, sottolineando i trilli a piattonate sulla groppa del destriero²¹.

Ma non importa qui fare valutazioni qualitative di scrittura (raffinata e abile in Kipling, naturalmente; più immediata e grezza nel racconto di Salgari) o postulare dirette dipendenze da uno a un altro di questi scrittori (talora, del resto, dichiarate, come Verne da Rousselet, per esempio)²² quanto constatare l'analogia della formula in generale.

Niente di più facile, come si è visto in questi racconti, dell'incontro di verità storica (cioè di resoconti di reali superstiti, con le trascrizioni sensazionistiche che se ne facevano) e *fiction* narrativa che "inventava", per così dire, o ripresentava, personaggi come l'ufficiale di Banks e quello di Rousselet, il Sir Neyre di Carlo di Varigny, Jol Hart e il suo paria di Salgari, o il veterano indigeno filo-inglese (*Ressaldar Sahib*) di Kipling che avevano "partecipato", nella prospezione fantastica e veridica degli scrittori, a quei fatti, e ora li rinarravano, sullo sfondo del grande *Mutiny* che forniva comunque, già di per sé, la migliore cornice drammatica al racconto.

Non può sorprendere, allora, tornando ai due libri di Verne e di Salgari da cui eravamo partiti, che l'interesse a sempre nuove am-

²¹ *Kim*, cit., p. 81. Sia in Verne che in Salgari si trova il riferimento a Nicholson, in questo intreccio di storia e di invenzione su cui scorrono tutte le varie storie ricordate: «L'assedio, cominciato la notte del 13 giugno, terminava il 19 settembre, dopo esser costato la vita ai generali sir Harry Barnard e John Nicholson», *La casa a vapore*, p. 33, nel cap. III, *La rivolta dei cipay* ricordato; «... Gl'insorti spiegarono un coraggio straordinario, uccidendo agl'invasori cinquecento uomini, otto ufficiali e ferendo il generale Nicholson», *Le due Tigri*, cap. XXXIII, *Le stragi di Delhi*, p. 366-67.

²² Per quanto riguarda un'eventuale reminiscenza di Salgari dal libro di Kipling conviene ricordare che *Kim* è del 1901, la prima traduzione italiana del 1913 come si è accennato prima. C'era, bensì, una traduzione francese del 1902 di L. Fabulet e Ch. Fontaine Walker, Paris, Mercure de France, che Salgari avrebbe potuto leggere. Ma è la "veridicità" dei fatti, per così dire, che ricorre in queste narrazioni, più che eventuali dipendenze, nel caso, a spiegare queste ricorrenze tematiche e di circostanze. La dipendenza "documentaria" di Verne da Rousselet, invece, talvolta si può scoprire anche in qualche attacco minimo: Rousselet: «il *touriste* non si dilungherebbe certo sulla sua strada per vedere i lunghi e monotoni bazar di Cawnpore...»; Verne: «Il turista cercherebbe invano, in questa città, qualche monumento degno di attirare la sua attenzione...», cfr. *La casa a vapore*, cit., p. 85.

bientazioni ed orizzonti, il bisogno di comprensione “storica” di quell’ancora memorabile evento di conflitti coloniali, oltre che la risonanza e la facile presa che garantiva l’argomento, spingessero due grandi scrittori “popolari” e di larga affermazione presso il pubblico, quali erano Verne e Salgari, appunto, a inquadrarvi la trama di due romanzi che, se hanno affinità tra di loro, differiscono tuttavia, anche, per il taglio e l’impostazione, e per il giudizio che della vicenda del *Mutiny* se ne ricava.

* * *

Il fascino del libro di Verne sta, come per quelli d’avventura, e per quelli di Salgari, naturalmente, nel tema del viaggio, dell’attraversamento – come risulta del resto dal titolo originale del romanzo, sopra riportato –. E vi si aggiunge, come in Salgari, la suggestione dell’esotico, dei costumi e delle terre poco note e lontane, con tutti i *topoi* stabiliti e le varianti: la caccia alle tigri (cap. XIII, *Prodezze del capitano Hod*; cap. XIV, seconda parte, *La cinquantesima tigre*, in Verne; cap. XIV, *La prima tigre*, in Salgari); la lotta dell’animale con l’uomo e degli animali selvatici tra di loro; la carica del rinoceronte o degli elefanti (cap. XII, *L’assalto del rinoceronte*, in Salgari; cap. IX, Parte seconda *Cento contro uno* in Verne dove è l’assalto di una mandra di elefanti alla “casa a vapore”, che ha la forma di un elefante, appunto); l’inganno, le insidie e i tradimenti (Kâlagani in Verne; il *manti*, il *subadhar* in Salgari); la furia degli elementi atmosferici (cap. XII, *Triplici fuochi* in Verne; cap. XVIII, *Il ciclone*, in Salgari).

Ancor più va considerata quell’ottica geografica, scientifica e classificatoria, botanica e zoologica di piante e fauna sconosciuta, di sapore inguaribilmente ottocentesco che in Salgari svara verso il fondale scenografico e corrusco del caos e del melodramma, e in Verne più, invece, verso il taglio ordinato della nozione positiva e della conoscenza, fino al dato ingegneristico e futuribile, come la sorprendente (e un po’ macchinosa, in verità) “casa a vapore”, la *Steam-House* dotata di zampe e di proboscide, oltre che di ruote, e di tutti i *comforts* di cui l’ha fornita il suo inventore, sulla quale viaggiano i protagonisti.

Il colonnello Munro, Banks e gli altri attraversano l’India su questa stupefacente nuova invenzione, da Calcutta alle province del nord-ovest, a Lucknow, a Cawnpore, appunto, che è il centro remoto, ma sempre presente all’orizzonte, e il motore della rivendicazione, in cui si è consumata una delle carneficine più efferate della rivolta, e dove, quasi fatalmente, dieci anni dopo, per un oscuro presentimento e per

un oscuro senso di vendetta, Munro (la cui moglie è stata annoverata tra le duecento vittime, come sembra) è voluto tornare.

L'antagonista è il misterioso Nana Sahib, il nababbo Dandu Pant, che è stato anche, come si è visto, uno dei capi reali della *Rebellion* del 1857 e che alla fine verrà coinvolto nella catastrofe della "casa a vapore" (i protagonisti si salvano un attimo prima della sua distruzione dopo l'emozionante ritrovamento di Lady Munro nei monti Vindhya, sotto il nome di "Fiamma ardente", dove si aggira).

Ne *Le due Tigri* Sandokan, Yanez, Tremal-Naik percorrono anch'essi, ugualmente, l'India dal Sud al Nord, da Calcutta a Delhi sulle tracce di Suyodhana che ha rapito la piccola Darma per farne, come la madre, una nuova "Vergine della pagoda". Anche qui il movente è la vendetta, e nel finale grandioso la vicenda privata si risolve dentro lo sfondo corrusco della tragedia collettiva con le stragi di Delhi (è il titolo del capitolo ultimo, il XXXIII) che chiudono il romanzo dando un senso più profondo e una prospettiva di riflessione culturale alle avventure e alle peripezie affrontate dai protagonisti.

Non si vuol dire che siamo di fronte, con *Le due Tigri*, a un romanzo di intenti ideologici o di impostazione di storia coloniale *tout-court*, ma l'istintiva capacità di rappresentazione e l'innato *aplomb* narrativo pongono Salgari nella giusta posizione anche dal punto di vista del giudizio storico che sul *Mutiny* se ne può trarre.

Del resto, il motivo dell'insurrezione è introdotto nel libro gradatamente e con notevole capacità di sviluppo fino al finale, che prende tutto il campo.

Decisamente gli inglesi non si preoccupano che di tosare meglio che possono i poveri indiani

dice Yanez con la sua solita ironia, ma delineando perfettamente la situazione quando, nel capitolo I, vede da bordo della "Marianna" il desolato paesaggio del delta del Gange, e osserva come nulla è cambiato da quando aveva visitato per la prima volta l'India²³.

Nel cap. II, allo stesso Yanez, che gli ha chiesto se c'è un'insurrezione, Kammamuri risponde che questa diventa «di giorno in giorno più terribile» e che i *cipayes*, a Merut, Delhi, Lucknow, Cawnpore si sono rivoltati ed ora accorrono «sotto le bandiere di Tantia Topi e della bella e coraggiosa Rani»²⁴.

²³ *Le due Tigri*, cit., p.163.

²⁴ P. 171. Lo stesso nel cap. XI *Nelle giungle*, dove è Tremal-Naik a informare

Nel capitolo XXIV *La pagoda dei "thugs"*, è Surama a ragguagliare de Lussac – un ufficiale dei *cipayes* «del 5° Reggimento della Cavalleria bengalese» che Sandokan e compagni hanno salvato dai *thugs* e che si è unito alla comitiva- concludendo, quasi con le stesse parole che

tutto il settentrione dell'India è in fiamme²⁵.

E, per recarsi a Delhi, Sandokan e gli altri usano la linea Benares-Cawnpore, l'unica rimasta libera «dopo l'evasione degli insorti da quest'ultima città per concentrare le loro difese a Delhi».

E l'indomani sera scendevano alla stazione di Cawnpore, che portava ancora le tracce delle devastazioni commesse dai *cipayes* insorti²⁶.

I riferimenti a Cawnpore, in Salgari, si limitano a questo.

È difficile non pensare che, se avesse voluto, egli avrebbe ben potuto inserire, sfruttandolo convenientemente, qualche spunto, qualche racconto, o comunque qualche accenno facilmente emozionale più diretto relativo a quel massacro, da prendere dai tanti resoconti del tempo, come sopra abbiamo visto²⁷. Tanto più che nel capitolo successivo [XXIX] *L'insurrezione indiana*, si sofferma per qualche pagina a tracciare, come al solito nei capitoli di ragguaglio dei suoi romanzi – e come fa Verne nel capitoli III e IX del suo libro – i tratti salienti del grande Ammutinamento.

Se Salgari non segue la via dello stratagemma patetico vuol dire che ha sentito che questo avrebbe potuto costituire squilibrio dal punto di vista narrativo (narratologico) e, si può azzardare meglio, ideologico, nel suo libro; e l'autore se ne astiene.

Nel capitolo finale, anzi, prende decisamente posizione anti-inglese, e contro quelle stragi che avevano concluso la grande ribellione:

che l'India settentrionale «minaccia una formidabile insurrezione» e che alcuni reggimenti di *cipayes* hanno fucilato i loro ufficiali a Merut e Cawnpore, p. 225.

²⁵ P. 303.

²⁶ P. 328, nel cap. XXVIII *Sulle tracce di Suyodhana*.

²⁷ Del resto anche nel citato racconto *Il paria del Guzerate* Salgari aveva sfruttato la formula, non discostandosi dalla linea d'epoca filo-europea e conformisticamente inorridita contro le atrocità commesse dai ribelli durante l'insurrezione.

Il 20 Delhi era tutta in mano agl'inglesi e allora ne seguirono scene spaventevoli e carneficine inaudite, degne dei selvaggi della Polinesia e non di gente incivilita e di europei.

Migliaia e migliaia d'indiani furono massacrati dalle truppe briache di sangue e di *gin*, che più nulla ormai rispettavano, né sesso, né età, e la città intera subì un saccheggio spaventevole.

I valorosi difensori della libertà caddero tutti, dopo d'aver trucidate colle proprie mani la moglie e le figlie perché non cadessero nelle mani dei vincitori.

Il 24 Sandokan ed i suoi compagni, dopo averne ottenuto il permesso dal generale Wilson, lasciavano la disgraziata città dove migliaia e migliaia di cadaveri cominciavano ad imputridire nelle vie e nelle case e dove gl'inglesi continuavano ad impiccare e fucilare i vinti²⁸.

E de Lussac, il luogotenente di cavalleria, francese di nascita ma arruolato nelle truppe inglesi, che ha aiutato Sandokan e compagni contro Suyodhana, di fronte a tanto orrore non può fare a meno di esclamare: «— Povera Delhi! Quanto sangue! Qui l'esercito inglese vi lascerà il suo onore!»²⁹. E, «nauseato da quella barbarie», ha chiesto e ottenuto il permesso di accompagnare i suoi amici fino a Calcutta.

Da questo finale, e da quanto gradatamente si è visto nello svolgimento della storia, si riverbera netto il giudizio di Salgari (e dei protagonisti) nei confronti del grande *Mutiny* anti-inglese che aveva incendiato l'India.

Sandokan, Yanez, Tremal-Naik conducono una lotta privata contro i *thugs* che da indiani, da rappresentanti delle classi più legate alle tradizioni, largamente infiltrate di fanatici, fakiri, santoni, non possono non essere, per la stragrande maggioranza, se non legati alla Ribellione.

Nella loro lotta Sandokan e i compagni conservano un loro margine di autonomia che li preserva dall'essere con gli uni o con gli altri.

²⁸ P. 368.

²⁹ P. 367. Ho ipotizzato, nel cit. *India reale*... che il personaggio di de Lussac possa essere stato modellato da Salgari sulla figura di Edward Warren, autore del vol. *L'india inglese. Prima e dopo l'insurrezione* sopra ricordato. Nato in India, a Madras, ma di educazione e di sangue francese, Edward si era conquistato il grado di alfiere nel 55° reggimento dell'esercito britannico. Europeo di una nazione coloniale, ma di imperialismo minore, per così dire, rispetto all'Inghilterra (come il portoghese Yanez, del resto) Warren può plausibilmente esercitare un ruolo critico, pur se leale, come fa, del resto, nel suo libro, nei confronti delle repressioni realmente feroci ed inumane che seguirono alla sconfitta dei ribelli. Cfr., per questo M. Tropea, *India reale*...cit., p. 60-61.

«Serbiamoci neutrali ora che gli inglesi non sono più nostri nemici» consiglia Sandokan a Yanez il quale ha chiesto se non sia il caso di partecipare con gli insorti alla difesa di Delhi³⁰.

Ma è innegabile nell'“anarchico”, emarginato, istintivamente ribelle scrittore e uomo, “giustiziere”, Emilio Salgari, la simpatia per chi pativa soprusi, per chi era “storicamente” dalla parte dei vinti. Come del resto in tanti altri suoi libri³¹.

C'è un episodio anzi, ne *Le due Tigri*, che mostra l'equilibrio narrativo e l'acume storico e culturale di Salgari, quello in cui Bedar, un ex-servo di Tremal-Naik e già soldato di Macpherson, ora schierato coi ribelli, incontra il suo padrone sotto le mura di Delhi e gli chiede se anch'egli abbia abbracciato la causa della rivoluzione. «— Sì e no», risponde Tremal-Naik. «— Risposta non troppo chiara, signore», dice il *cipai* sorridendo «comunque sono ben lieto di vedervi e lo sarò doppiamente se potrò esservi utile»³². Dove, in una situazione-lampo, per così dire, e in poche battute di dialogo, si capiscono le tante interrelazioni che si intrecciavano in una guerra civile (e coloniale), pur feroce, fra indiani e bianchi, e fra indiani di diverse fazioni e schieramenti, ma, nonostante questo, ugualmente fedeli alla loro cultura e civiltà.

E vale allora, in ultimo, una considerazione finale comparativa tra i due scrittori a proposito del grande *Mutiny* anti-inglese che inquadra i loro libri e che ebbe, come abbiamo visto, tanto rilievo storico e particolare risonanza nelle cronache e nei ragguagli, in racconti ed elaborazioni letterarie e narrative dell'epoca.

Nel suo volume *Una lettura politica di Jules Verne*, Jean Chesneaux delineava la posizione dello scrittore nei confronti dei problemi del suo tempo: «Riconosce la potenza dei movimenti popolari del “terzo mondo”, per usare una espressione anacronistica, e simpatizza forse segretamente con le lotte dei popoli coloniali. Ma alla fine la forza resta al “progresso”, cioè alla dominazione occidentale»³³.

E si può essere d'accordo anche quando riconosce alla sua penna tutti i pregiudizi che non potevano non essere in un uomo del suo tempo: «Troviamo tutti i pregiudizi del tipo “selvaggio cattivo” e

³⁰ *Le due Tigri*, p. 361.

³¹ Si vedano, per tutti, quelli del “ciclo di guerriglia”: *Le stragi delle Filippine*; *La Capitana del Yucatan*; *Il Fiore delle Perle*.

³² *Le due Tigri*, p. 334.

³³ *Une lecture politique de Jules Verne*, F. Maspero, Paris 1971 (trad. it. Moizzi, Milano 1976), p. 80.

pericolo giallo che hanno potuto ispirare autori a buon mercato della fine del XIX secolo»³⁴. La conclusione è che la colonizzazione è considerata come atto di “valorizzazione” di terre nuove, dominio sulla natura, progresso economico e tecnico dentro cui anche i rapporti tra colonizzatori e nazionalità autoctone hanno importanza secondaria a confronto di quella primaria del progresso³⁵.

I riferimenti alla *Casa a vapore*, nel libro di Chesneaux, in verità, sono tuttavia troppo rapidi e non condivisibili; laddove, per esempio, mette assieme i cospiratori d'Irlanda, la rivolta dei Livoniani, l'insurrezione nazionale dei francesi del Canada, la resistenza dei Boeri contro la dominazione inglese e la rivolta degli indiani cipayes, appunto [pp. 79-80], e facendo di Nana Sahib l'eroe del romanzo e di lui e del fratello Balao Rao i difensori delle libertà; quando invece essi sono chiaramente connotati, nel libro di Verne, con l'indicazione di ricercati e di assassini.

E la insistenza su Cawnpore, come abbiamo visto, potrebbe autorizzare, se mai, a leggere tutto il libro verniano come una risposta rivendicativa (un rimemorazione eurocentrica, come è innegabile) a quell'episodio di ferocia politica e razziale della ribellione indiana di dieci anni prima cui si ispira la vicenda del romanzo. (“*Remember Cawnpore* / Ricordati di Cawnpore”).

È ben vera, viceversa, in Chesneaux, l'interpretazione sul Capitano Nemo (il misterioso protagonista di *Ventimila leghe sotto i mari*, come si sa) che si scoprirà essere, nell'ultimo volume del ciclo *L'isola misteriosa*, un principe indiano dei capi della rivolta, cui, nelle pagine finali del romanzo l'ingegner Cyrus Smith – una specie di portavoce delle convinzioni dell'autore come sottolinea lo stesso Chesneaux – fa il discorso che «la civiltà non torna mai indietro, e sembra prendere i suoi diritti alla necessità». E Nemo deve riconoscere la sconfitta del suo progetto di una ribellione individuale e solitaria (superomistica) alle leggi della società e della forza che spesso calpesta i diritti individuali o di popoli meno avanzati e più “incivili”³⁶.

Cioè, in sostanza, il prevalere delle ragioni del progresso (reale e irreversibile, in cui crede Verne, da uomo dell'Ottocento) contro tutte le istanze generose, umanitarie (“ritardanti”), di rivendicazione delle minoranze.

³⁴ P. 134.

³⁵ P. 146-47.

³⁶ P. 145-46.

Nella sua visione utopica del progresso Verne ha un'ottica sostanzialmente pessimistica di fondo. Salgari, più coinvolto, vedeva meno prospettive positive (positivistiche) e aveva uno sguardo più disincantato, paradossalmente, si può dire, più realistico, sulle sorti e sulle vicende storiche immediate del suo tempo e dell'umanità.

È risaputo che anche in lui ci sono tutti i pregiudizi dell'uomo bianco, dell'uomo europeo contro la negritudine e il selvaggio e i costumi feroci e incivili (anche nel racconto *Il paria del Guzerate* o ne *La Stella degli Afridi* se ne possono cogliere questi corrvivi riflessi). Ma quando la storia si allarga e l'impegno narrativo diventa partecipazione emotiva e culturale, la situazione si rovescia e l'uomo di colore, i popoli emarginati e dalle libertà oppresse, diventano i veri oggetti positivi dei suoi romanzi.

In questo reale equilibrio (storico, culturale e ideologico – si ribadisce – oltre che narrativo, naturalmente) che va al di là dell'ormai vieto *cliché* dello scrittore caotico, ingenuo e semplificante nel quale è stato racchiuso per pregiudizio comune il nostro autore, sta la validità della parte migliore della sua opera, e anche di questo libro, *Le due Tigri*, che abbiamo cercato di esaminare.

Post scriptum

Vanno considerati anche alcuni ulteriori elementi più immediati di confronto e di somiglianza tra i due romanzi, che possono essere segnalati qui per completezza.

Ci sono i *nilgau* «... i buoi azzurri degli indù, che sarebbe più giusto chiamare cervi, perché assomigliano più ai cervi che non ai confratelli del dio Api» [*La casa a vapore*, nel cap. XIII, p. 109]. Lo spunto di Verne è, molto probabilmente, derivato da questo passo di Rousselet: «... il grande antilope degli Indiani designato sotto il nome di bue azzurro. È un magnifico animale, dalla corporatura del nostro cervo, ma di forma più fine». [M. Spagnol, senza riferimento a Verne, cita il passo di Rousselet in *Le due Tigri*, p. 238]. Salgari fa agire la fantasia, e, nel suo libro, lo spunto relativo a questi animali, è reso più drammatico e inquietante: «Quattro o cinque *nilgò*, quasi si sentissero più sicuri presso gli uomini, si erano coricati dietro un muricciolo che si ergeva nei pressi dell'accampamento» [p. 270, nel cap. *Il ciclone*]. Più in là scopriremo che sono invece i *tughs*, camuffati con le pelli dei *nilgò*, che tendono un tranello per rapire Surama, recidendo anche i tendini dell'elefante *merghee* [nel cap. *La scomparsa della bajadera*, p. 274]. I *nilgò* sono citati anche a p. 306.

C'è il *tchîta* «... una specie di leopardo caratteristico dell'India, meno grosso della tigre, ma quasi altrettanto terribile» [Verne, p. 110], che si incontra anche in Salgari [*tcîta*, p. 250, 282].

C'è la mangiatrice d'uomini «una magnifica tigre, di quella specie che gli indù chiamano mangiatrici d'uomini, *eates men*, feroci carnivori le cui vittime si contano ogni anno a centinaia» [Verne, p. 115]; in Salgari *admikanevalla* «– una tigre che preferisce la carne umana a quella degli altri animali. Ha già sorprese e divorate due donne del villaggio e l'altro giorno ha tentato un colpo contro un contadino» [p. 238].

A non dire dei *taras* e delle *latanie* [rispettivamente a p. 70, e 55, e che troviamo singoli o accoppiati in Salgari [*taras* dal fitto fogliame», in *La casa a vapore*, p. 70; «*tara* dal cupo fogliame», in *Le due Tigri*, p. 228].

Dei *pipal* dal tronco enorme: «Quell'albero era un *pîpal* dal tronco enorme; [...] esso non doveva avere più di due o trecento anni di esistenza. È quanto avrebbe constatato il signor Louis Rousselet due anni più tardi nel suo interessante viaggio attraverso l'India dei rajah» [Verne, p. 62-63]; in Salgari «... un *pipal* enorme», p. 254, «un enorme *pipal*, dal tronco immenso...» [p. 270]. La fonte comune può essere, anche qui, Rousselet. Perduto, volutamente o no, nel nostro autore, la menzione, rimane lo stereotipo «dal tronco enorme».

Dei *baniani* [Verne, p. 60, 97...]; Il più emblematico dei quali è, come si sa, nei libri indiani di Salgari, il colossale *baniano sacro* dalle mille ramificazioni di tronchi e radici che comunica con la pagoda dei *thugs* e il covo degli strangolatori. Vale riferirsi, per questo, al molto suggestivo *I misteri della jungla nera*. In *Le due Tigri* il rimando è frequente: «– Da quale parte si discende in quei sotterranei? // – Da un foro aperto nel tronco principale d'un immenso *banian*», p.172; e, pure, «– Dov'è l'entrata del sotterraneo? ancora presso il *banian*?», p. 213, e 304.

E si pensi ancora agli *arghilah*, uccelli «che sono incaricati di pulire le vie e di mantenere la città in perfetto stato di salubrità» [Verne, p. 51]; in Salgari a p. 163, 270, 331, dove sono citati insieme con marabù, bozzagri, nibbi e gypaeti «quegli insaziabili divoratori di carogne».

E si possono ricordare i *languti* e i *punka* [in Verne a p. 55, in Salgari a p. 237, 269]; i *sapwallah* [Verne a p. 119], i *manti*, immancabili, con fakiri e bajadere, nelle feste e cerimonie.

A non dire, ancora, dei traditori (Kâlagani in Verne; il *manti*, il *subadhar* in Salgari); dello stesso capitano Mcpherson, nemico stori-

co dei *thugs* [in Verne a p. 128] e che sappiamo padre di Ada in Salgari e ricordato pure in *Le due Tigri* [p. 334].

Tutti elementi del paesaggio, della fauna, del costume, delle suppellettili, dell'ordinamento religioso e delle caste, storici, sempre presenti in qualsiasi libro sull'India che si rispetti e che potrebbero essere presi da varie fonti (*in primis* il Giornale Illustrato dei Viaggi, o il Ferrario, o il *Tour du monde*), oltre che dal Rousselet qui anche chiamato in causa, e che, se non depongono per una necessaria interdipendenza dei due autori, naturalmente, costituiscono ulteriore elemento di confronto tra i due libri, su quello sfondo del *Mutiny* anti-inglese del 1857 che ispirò tante cronache e narrazioni del tempo, e su cui si è condotta l'indagine.

LOREDANA TROVATO

SHAKESPEARE TRAVESTI:
NOTE SULL'UBU ROI DI ALFRED JARRY

1. *Annus mirabilis* per il teatro, il 1896 segna la nascita di un nuovo modello teatrale – sinceramente ribelle e provocatorio rispetto ai moduli tradizionali – con la *mise en scène* di *Ubu Roi*, opera prima di Alfred Jarry (1873-1907). Nonostante fosse da poco giunto nella capitale francese, il giovane scrittore e artista bretone aveva acquisito appieno lo spirito *bohémien*, coniugando una viva sensibilità e un profondo entusiasmo per le espressioni artistiche del suo tempo all'assidua frequentazione dei salotti di Mallarmé e di Vallette.

Per il pubblico presente al *Théâtre de l'Œuvre* di Lugné-Poe la sera del 10 dicembre 1896, *Ubu Roi* non fu soltanto una *pièce-scandale* ma la definitiva rivelazione dell'alterità del segno teatrale nella manifestazione paradigmatica della frantumazione dell'io individuale. Jarry aveva ribaltato ogni dogma e ogni regola attraverso uno scenario disorientante, dei personaggi inverosimili e grotteschi, dei dialoghi *non-sense*, l'uso dell'argot e del lessico volgare. Null'altro che la negazione dell'idea di teatro quale barthesiano “*épaisseur de signes*” nell'impossibilità di una reale comunicazione tra pubblico-autore-personaggio/attore.

Assurdo protagonista, Ubu è, nel contempo, autore di se stesso, fagocita del testo e della scena, e si offre al pubblico come una sfera senza circonferenza, la cui *gidouille*¹ rappresenta metaforicamente il centro del dramma. Egli incarna i mali del suo tempo, nutrendosi dei fallimenti della scienza positivista e delle intuizioni filosofiche bergsoniane per attuare un'azione di deformazione grottesca del dramma attraverso l'ostentazione di un macabro carnevale pantagruelico,

¹ Il termine “gidouille” compare spesso assieme ai sinonimi “boudouille”, “giborne” e “bouzine” con il significato di ‘ventre’. La “gidouille”, organo cavo, è associata al *corne*, simbolo fallico tra i più ricorrenti del testo, conferendo al grosso ventre ubuesco una connotazione specificatamente sessuale.

dove la festa popolare muta nel delirio orgiastico e nel sadico compiacimento dello spettacolo della morte.

2. Parossistica manifestazione delle contraddizioni della sua epoca, *Ubu roi* è anche un fine *travestissement* letterario il cui obiettivo è l'esplicita e sapiente dissacrazione dei moduli teatrali tradizionali e, in particolare, del teatro shakespeariano, già modello della produzione romantica. I suoi personaggi non presentano il tipico eroe romantico che, spinto da una forza sovranaturale o da un ideale etico/religioso, agisce per conquistare un oggetto materiale o morale, in quanto il centro e il fine di ogni cosa è Ubu e la sua tensione irrefrenabile verso la soddisfazione degli "appetiti inferiori". I personaggi jarriani non sono altro che caricature informi degli eroi classici, ovvero degli anti-eroi che si muovono confusamente sulla scena come in una sorta di sabba in onore del dio Caprone².

La fabula dell'opera sembra essere calcata su quella del *Macbeth* e rispecchia la struttura a tre tempi del dramma storico rilevata da Jan Kott³: Ubu, fedele servitore del re Venceslas di Polonia, sotto consiglio della moglie, uccide il sovrano per impossessarsi del titolo nobiliare. Di natura vile e pusillanime, assalito dal timore di una cospirazione che possa detronizzarlo, elimina (o, almeno, tenta di eliminare) tutti i suoi nemici, pur rimanendo infine sconfitto dall'erede al trono scampato miracolosamente all'eccidio. Il potere legittimo viene così restaurato, mentre il goffo usurpatore è costretto a fuggire dalla nazione ormai libera dal suo giogo.

3. Molteplici sono i livelli di transtestualità⁴ presenti in quest'ope-

² W. B. Yeats, che assistette alla prima di *Ubu roi*, rimase talmente 'straniato' da annotare, una volta tornato alla quiete della sua stanza d'albergo, queste righe sul suo diario: "Feeling bound to support the most spirited party, we have shouted for the play, but that night at the Hotel Corneille I am very sad, for comedy, objectivity, has displayed its growing power once more. I say: 'After Stéphane Mallarmé, after Paul Verlaine, after Gustave Moreau, after Puvis de Chavannes, after our own verse, after all our subtle colour and nervous rhythm, after the faint mixed tints of Conder, what more is possible? After us the Savage God'." In R. Shattuck, *The Banquet Years. The Origins of the Avant-garde in France. 1885 to World War I*, New York, Vintage Books, 1955, p.209.

³ Cfr. J. Kott, *Shakespeare our contemporary*, London, Routledge, 1965.

⁴ La transtestualità è un concetto introdotto in narratologia da Gérard Genette in *Palimpsestes* (1982) per definire e delimitare i processi di derivazione-composizione dell'opera letteraria.

ra: in particolare, il paratesto ci permette di comprendere i diversi procedimenti di strutturazione testuale, mentre i meccanismi inter- e ipertestuali dimostrano concretamente i modi di intersecazione tra i due drammaturghi.

Se il titolo può richiamare indifferentemente tanto l'*Edipo Re* quanto il *King Lear*, è l'epigrafe posta sotto la dedica a Marcel Schwob a confermare il tributo a Shakespeare: "Adonc le père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragédies par escript."⁵

Jarry suppone che Shakespeare sia lo pseudonimo attribuito dagli inglesi al Père Ubu e per mezzo del quale sono stati tramandati i suoi scritti. La discrasia tra la forma solenne adottata – arricchita da un francese pseudo-arcaico – e l'ironia sottesa produce una sorta di straniamento nel lettore fino a condurre alla progressiva sovversione dei dogmi e delle certezze letterarie.

La sovversione non è però da intendersi come rinnegamento, piuttosto come manifestazione della precisa volontà di ridare forma al modello – di captarne il 'genio' – senza incorrere nell'errore di snaturarlo. Il ritorno alle fonti shakespeariane è l'occasione di offrire al pubblico proprio il genio del drammaturgo inglese senza le volgarizzazioni attuate nel passato: in questo senso, il gioco parodico ha la funzione di esaltare le forme e i contenuti, senza mortificarli o rinnegarli.

Nel breve scritto teorico, *De l'inutilité du théâtre au théâtre* (1896), Jarry dichiara infatti:

[...] de fait que Shakespeare, Michel-Ange ou Léonard de Vinci sont un peu amples et d'un diamètre un peu rude à parcourir, parce que, génie et entendement ou même talent n'étant point d'une nature, il est impossible à la plupart.⁶

Il drammaturgo bretone definisce Shakespeare, assieme a Ben Johnson, Goethe, Marlowe e Cyril Tourneur, come "éternellement tragique"⁷, pur contraddicendosi nel momento in cui non esita a decretare la morte dell'autore nella finitudine del testo:

⁵ A. Jarry, *Ubu Roi*, in *Œuvres complètes I*, textes établis, présentés et annotés par M. Arrivé, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1972, p.349. D'ora in poi, tutti i riferimenti a quest'opera s'intenderanno tratti dalla presente edizione e recheranno soltanto il numero di pagina tra parentesi a seguire la citazione.

⁶ A. Jarry, *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, in *Ivi*, pp.405-406.

⁷ A. Jarry, *Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique*, in *Ivi*, p.411.

Celui qui est resté Hamlet, c'est Shakespeare, parce qu'il a écrit la pièce au lieu de la vivre. Mais il meurt au même moment que l'autre, parce qu'il l'a écrite jusqu'à la fin.⁸

Il rapporto con l'ipotesto deve essere pertanto recepito in tre modi differenti, tuttavia convergenti per la loro tensione verso un medesimo obiettivo: *a)* come tributo ad un autore "éternellement tragique", il cui genio e la cui fama hanno reso un modello da imitare; *b)* come compiaciuta parodia di un'opera conosciuta e, perlopiù, malamente volgarizzata, al fine di 'straniare' e fare indignare quel pubblico – da lui definito la "foule" – incapace di qualunque giudizio critico sull'opera d'arte; *c)* come cruda allegoria della sua epoca, travolta dalla frenesia del 'progresso' economico e dalle lotte per la colonizzazione di terre, quali nuovi ricchi mercati per la sete espansionistica delle grandi nazioni europee. Ne consegue che Jarry non intende realizzare una mera parodia, quanto piuttosto un testo originale e innovativo che trovi nel modello inglese il proprio punto di partenza e nella desacralizzazione dei moduli teatrali a lui contemporanei il punto di arrivo e un'aperta contestazione del suo tempo.

4. In *Ubu roi*, i livelli testuali s'intersecano in una sorta di relazione dialettica complessa atta a realizzare quell'universo di significati che è il testo letterario. In modo particolare, i livelli inter- e ipertestuali definiscono l'intera struttura della *pièce*, determinandone l'originalità, le modalità di sovversione parodica del modello e il conseguente effetto di straniamento.

La definizione delle isotopie strutturali ci permette l'ampio commento critico dei temi principali, rivelando la complessità delle forme, delle tecniche e dei meccanismi di composizione. Le seguenti tavole sinottiche vengono stabilite a partire dalla duplice relazione *Ubu Roi-Macbeth* e *Ubu Roi-Julius Caesar*, in quanto è proprio su queste opere che può essere effettuata la comparazione e l'analisi⁹.

⁸ A. Jarry, *Opinions singulières et curieuses touchant le seigneur Hamlet*, in *Ivi*, p. 1032.

⁹ Ci sembra doveroso sottolineare che, in *Ubu Roi*, altre influenze shakespeariane possono essere facilmente rilevate, come, ad esempio, il ritratto di Ubu calcato su quello di *Richard III*, o alcune affinità con gli schemi drammaturgici di *King Lear* e *Coriolanus*. Tuttavia esse non saranno oggetto di discussione poiché non particolarmente importanti ai nostri fini.

<i>Ubu Roi</i>	<i>Macbeth</i>	Azione
I, 1	I, 3, 5, 7	Azione di persuasione
I, 2, 4	III, 4	Banchetto
I, 5, 6	I, 3	Conferimento di un'onorificenza
III, 1	III, 1	Usurpazione del potere
III, 5, 6	III, 1 – IV, 3	Uccisione dei nemici
III, 8	V, 3	Vestizione e partenza per la guerra
IV, 2	V, 2	Raggruppamento degli eserciti alleati contro l'usurpatore
IV, 3	V, 5	Preparativi in attesa della battaglia
V, 2	V, 8	Scontro finale

Ubu Roi, I, 1 – *Macbeth*, I, 3, 5, 7 – L'azione principale di *Ubu roi* si presenta calcata sullo schema di *Macbeth* attraverso i modi del *travestissement burlesque*. Ciò è manifesto sin dalla prima scena, nella quale vengono stravolti *in toto* i canoni shakespeariani grazie ad una caratterizzazione negativa dei personaggi che da eroi mutano in anti-eroi e alla volgarizzazione compiaciuta del dramma nel capovolgimento dei valori e nell'utilizzo di un registro linguistico ricco di espressioni del lessico popolare.

L'azione di persuasione di Mère Ubu risulta efficace soltanto nel momento in cui indica allo stolido marito i vantaggi materiali che deriverebbero dall'uccisione del re Venceslas; vantaggi che non corrispondono agli ideali di gloria, onore e potere che accecano Macbeth e la moglie, ma che si concretizzano nella possibilità di acquistare piccoli beni, quali "une grande capeline", "un parapluie" e "un grand caban", o di "rouler carrosse par les rues" e "manger fort souvent de l'andouille" (p. 354). Malgrado l'identico ruolo e le medesime funzioni testuali, diverse sono le intenzioni che animano i personaggi: Ubu esemplifica gli eccessi della borghesia *fin de siècle*, protesa verso l'accumulo indiscriminato di beni materiali e volta verso il predominio politico-economico dell'Europa. Il dubbio e l'orrore di Macbeth di fronte ad un pensiero terribile, ad un gesto talmente disumano e contrario alla volontà divina (I, 7) si dissolvono inoltre nella stolidezza di Ubu, esortato dalla moglie a non restare "gueux comme un rat" (p. 354), nella stessa maniera in cui Lady Macbeth aveva incitato il marito a non essere come "the poor cat i' the adage" (I, 7, v. 44). La facilità di convincimento di Ubu si giustifica anche nella mancanza di una qualsiasi forma di analisi introspettiva – peraltro una delle caratteristiche principali dell'opera – di contro alle intricate maglie, in bilico tra volontà e nolont , che avviluppano le menti dei personaggi dello scrittore inglese.

Ubu Roi, I, 2-4 – Macbeth, III, 4 – Sin dalle prime righe, Jarry delinea il suo protagonista come un essere dalla natura indefinita, un umano spinto al di là dell'umano che non si eleva per virtù o capacità ad eroe, ma che rappresenta quel processo di disumanizzazione derivante da una predisposizione negativa agli eccessi e ai vizi. Simile sregolatezza si rileva già a partire dalla scena del banchetto dove emerge l'incontinenza ubuesca e dove la parodia si fa sottile e perlopiù legata ai temi e agli stati 'umoralì', piuttosto che alle parole o alla situazione come puro evento spettacolare.

Gli atti conviviali sono molto importanti perché hanno la delicata funzione di svelare le trame, gli stati d'animo, le angosce, quasi come se l'essere umano svelasse la sua natura ferina, vorace, istintiva a contatto con il cibo. Le due scene situate all'inizio dell'atto I di *Ubu roi* sono in tal senso (e contro questo senso) emblematiche. Perché infittiscono ancor di più la relazione ipertestuale tra i due autori; perché, ancora una volta, mettono in risalto le caratteristiche peculiari della natura ubuesca, come l'ingordigia, la violenza e il senso dell'orrido. Il cibo può definirsi una costante ubuesca, denotando il personaggio dal punto di vista fisico e morale: Ubu non possiede infatti valori etici e il suo universo – la sua esistenza 'mitica' – è circoscritto ai tre elementi *phynance, merdre, physique*, che si interconnettono tra di loro in una sorta di egoistica chiusura e solipsistica soddisfazione degli istinti brutali¹⁰. La fame insaziabile di cui è pervaso determina inoltre la perdita di ogni significato rituale e simbolico del banchetto, parodiando persino quel senso di sacralità che si ritrova in *Macbeth* re e nella moglie. Se la gioia, la tranquillità, la fame di *Macbeth* vengono interrotte dalla presenza inquietante del fantasma di Banquo, in *Ubu roi*, il banchetto rappresenta un momento di stasi apparente, uno stadio pletorico che precede l'ondata di violenza delle scene successive¹¹. L'ingordigia con la quale il grottesco protagonista divorra ciascuna pietanza preannuncia *sensu lato* la violenza delle sue azioni future, definendo le dinamiche comportamentali di Ubu.

Ubu Roi, I, 5-6 – Macbeth, I, 3 – Dopo il burrascoso banchetto, Ubu si ritira a discutere privatamente con il capitano Bordure offren-

¹⁰ Rappresentazione iperbolica dell'etica borghese, il personaggio di Ubu gravita attorno al paradigma *phynance-merdre-physique* del quale una lettura esaustiva viene offerta da K. Beaumont, Jarry: "*Ubu Roi*", London, Grant & Cutler, 1987.

¹¹ Cfr. R. R. Hubert, *Raw and Cooked: An Interpretation of Ubu Roi*, in "L'Esprit Créateur", XXIV, 4, 1984, p.75.

dogli il ducato di Lituania in caso egli acconsenta ad unirsi a lui nella congiura. Bordure, senza troppo indugiare, accetta l'offerta, dichiarandosi acerrimo nemico del re. All'improvviso, giunge un messo reale che riferisce a Ubu del desiderio di Venceslas di incontrarlo: credutosi scoperto, il pusillanime minaccia di confessare ogni cosa per trarsi fuori dai guai, chetandosi soltanto quando apprende che il re vuole nominarlo conte di Sandomir come ricompensa ai servigi resi alla corona. Evidente appare il legame, a livello di fabula, tra il testo shakespeariano e il testo jarriciano dove i due traditori ricevono delle onorificenze dai loro sovrani prima di essere uccisi. Le differenze sono minime e riguardano principalmente l'atteggiamento sprezzante di Ubu nel ricevere il messo reale, rispetto alla cortesia ostentata da Banquo nell'accogliere l'annuncio di Ross e Angus. Inoltre, il messaggero che va da Ubu riferisce soltanto che Venceslas vuole vederlo senza rivelare il motivo: ciò conferisce una certa *suspense* nel lettore/pubblico, nonché una divertente venatura comica alla scena. Il comico è altresì conferito dal modo con il quale Ubu si rivolge al re: entra, non saluta e afferma subito che i colpevoli sono Mère Ubu e Bordure.

PÈRE UBU, *entrant*: Oh! vous savez, ce n'est pas moi, c'est la Mère
Ubu et Bordure.
LE ROI: Qu'as-tu, Père Ubu?
BORDURE: Il a trop bu.
LE ROI: Comme moi ce matin. (p. 359)

Il re non comprende lo sproloquio e gli conferisce il titolo, mentre Ubu, con rigore e lucida freddezza, assicura il suo pubblico che simile atto non servirà a risparmiargli la vita. Nessuna esitazione, dunque, né vergogna o remora morale, contrariamente a Macbeth, il quale, invece, si rivolge alle stelle affinché nascondano i suoi "black and deep desires".

MACBETH: [...] Stars, hide your fires,
Let not light see my black and deep desires.
The eye wink at the hand; yet let that be
Which the eye fears, when it is done, to see. (I, 4, vv.51-54)

Ubu Roi, III, 1 – Macbeth, III, 1 – Conquistato il trono, la prima scena dell'atto III è consacrata ad una sorta di bilancio dei primi tempi del regno di Ubu. Se l'azione è ancora una volta calcata sul testo del drammaturgo inglese, Jarry ne stravolge le intenzioni e gli stati d'animo, mettendo in scena un personaggio che è l'esatto con-

trario di Macbeth: i propositi di Ubu sono infatti legati all'accumulo sconsiderato di *phynance* e al soddisfacimento della sua grande fame ("Je me suis déjà flanqué une indigestion et on va m'apporter ma grande capeline", p.368), mentre l'eroe di Shakespeare viene assalito dai fantasmi della coscienza, non riuscendo a gioire stolidamente per il potere acquisito. Egli sa che il suo cuore non è puro, mentre nella sua mente risuona in maniera ossessiva la profezia delle tre streghe: capisce dunque che il gesto perpetrato, contrario a qualunque regola etica, non è che l'inizio di una lunga serie di omicidi necessari, tra i quali, primo fra tutti, quello dell'amico Banquo:

MACBETH: [...] If it be so,
 For Banquo's issue have I filed my mind,
 For them the gracious Duncan have I murdered,
 Put rancours in the vessel of my peace,
 Only for them; and mine eternal jewel
 Given to the common enemy of man,
 To make them Kings, the seeds of Banquo kings!
 Rather than so, come fate into the list
 And champion me to the utterance! (III, 1, vv.63-71)

Eppure, entrambi gli 'eroi' sembrano non temere i loro più terribili nemici: Ubu definisce Bougreles uno sciocco "sagouin de quatorze ans" (p.369), Macbeth non teme Malcolm poiché nato da donna, non sapendo che sarà, invece, Macduff ad ucciderlo ("What's the boy Malcolm? / Was he not born of woman?", V, 3, vv.3-4).

Ubu Roi, III, 5-6 – Macbeth, III, 1 e IV, 3 – Dopo l'ascesa al trono, l'ingordigia irrefrenabile spinge Ubu ad uccidere tutti i nobili e i consiglieri per privarli dei loro beni e a pretendere dal popolo il pagamento di tasse esose. Decide pertanto di punire Bordure per aver cospirato contro di lui e per aver preteso quanto gli era stato promesso.

Come Banquo, da *adjuvant* di Ubu Bordure diventa *opposant* in una scena dove intensa diventa la parodia dello stato d'animo di Macbeth, della sua volontà di andare fino in fondo verso il compimento del suo destino, attraverso l'elementarità e la stolidezza delle azioni ubuesche.

Benché la simiglianza si ponga a livello di fabula, lo scopo jarriciano è quello di ribaltare *in toto* l'ipotesto di partenza, sottolineando le differenze morali tra i personaggi: se Banquo è un personaggio positivo, Bordure non lo è, perché, come Ubu, è guidato da una cieca avidità. Nello stesso tempo, Ubu non teme Bordure, mentre Macbeth

è tormentato dalle parole delle *weird sisters* che individuano nei discendenti di Banquo i futuri re di Scozia.

Ubu Roi, III, 8 – Macbeth, V, 3 – Dichiarata la guerra, mère Ubu raccomanda al marito di “tuer bien le czar” (p.378) e di stabilire infine il SUO ordine nella SUA Polonia. La folla di soldati e di *palotins* grida “Vive la Pologne! Vive le Père Ubu!” (p.377), mentre il pavido ‘eroe’ si accinge alla partenza. Si prepara così per la vestizione, momento reso sacro dalla letteratura cavalleresca come atto di preparazione al sacrificio per la fede. Tale sacralità si riscontra in *Macbeth*, dove si aggiunge persino un tono di accentuato lirismo e di profondo *pathos* a causa della profezia e della spasmodica attesa della battaglia da parte del protagonista, il quale chiede insistentemente la sua corazza e le sue armi per accingersi alla battaglia nonostante Seyton replichi che non è ancora tempo di prepararsi.

MACBETH: I'll fight till from my bones my flesh be hacked.

Give me my armour.

SEYTON: 'Tis not needed yet.

MACBETH: I'll put it on.

Send out more horses, skirr the country round,

Hang those that talk of fear. – Give me mine armour. – (V, 3, vv. 32-36)

La parodia s'innesta sull'insistenza macbethiana, spogliando la scena di qualunque atmosfera di sacralità o di angoscia: Ubu chiede infatti la SUA corazza, le SUE armi, il SUO *cheval à phynances*, manifestando una tensione materiale. Tensione che nel personaggio shakespeariano scaturisce invece da una coscienza scissa tra l'essere e il voler essere, tra la consapevolezza della finitudine umana nell'aspirazione all'Assoluto, all'Eterno non in termini religiosi, ma di persistenza della stirpe, della fama, del 'marchio'.

Ubu Roi, IV, 2 – Macbeth, V, 2 – Giunta la battaglia, Bougrellas avanza contro Ubu grazie alle truppe fornite dallo zar Alexis e all'aiuto della gente di Polonia che, stanca di essere vessata, promette di lottare per detronizzare l'ingordo usurpatore. La scena è calcata sull'omonima presente in *Macbeth*, dove Malcolm riunisce le truppe grazie anche all'aiuto di quanti avevano prestato giuramento di lealtà al re usurpatore, rimanendo però delusi dalla sua sete di potere e di sangue (“CATHNESS: Well, march we on / To give obedience where 'tis truly owed.”, V, 2, vv. 25-26).

Ubu Roi, IV, 3 – Macbeth, V, 5 – Ubu, in cammino verso l’Ucraina, è assalito dalla paura e dalla fame; un messaggero gli annuncia persino l’imminente avanzata dei russi. Nonostante ciò, non si arrende alla constatazione che “tout est perdu” e che, presto, dovrà rinunciare al trono di Polonia.

RENSKY: Tout est perdu, Sire, les Polonais sont révoltés, Giron est tué et la Mère Ubu est en fuite dans les montagnes.

[...]

PÈRE UBU: Garçon de ma merdre, si je t’en croyais je ferais rebrousser chemin à toute l’armée. Mais, seigneur garçon, il y a sur tes épaules plus de plumes que de cervelle et tu as rêvé des sottises. Va aux avant-postes, mon garçon, les Russes ne sont pas loin et nous aurons bientôt à estocader de nos armes, tant à merdre qu’à phynances et à physique. (p. 381)

Il parallelismo tra le due opere si risolve nella similarità dei dialoghi che intercorrono tra i tiranni e i messaggeri. Entrambi – forse perché già inconsciamente consapevoli della sconfitta – rifiutano di credere alle parole della staffetta: all’imprecazione di Macbeth (“Liar and slave!”, V, 5, v. 35) corrisponde la logorrea ubuesca che rende comico un momento di alta tensione emotiva (“Oiseau de nuit, bête de malheur, hibou à guêtres! Où as-tu pêché ces sornettes?”, p. 381). Ad Ubu non resta altro che allestire il piano di battaglia: lui, “citadelle vivante”¹², si porrà al centro, ben protetto dagli assalti dei nemici a vigilare affinché nessuno osi entrare:

Nous allons rester sur la colline et ne commettrons point la sottise de descendre en bas. Je me tiendrai au milieu comme une citadelle vivante et vous autres graviterez autour de moi. (p. 381)

Apoteosi della viltà, della grettezza, della bassezza spirituale, Ubu non è come l’intrepido Bougrelas che, nella scena immediatamente precedente, aveva dichiarato di voler stare in testa all’armata (“Je m’offre de marcher à votre tête”, IV, 2, p. 379); né è come Macbeth, il quale, invece, afferma di non ricordare più il significato dei termini paura, fremito, terrore, dopo le innumerevoli atrocità a cui ha assistito e di cui si è macchiato, benché nella sua mente echeggino sempre i versi dell’ultima profezia come una litania di dolore e morte.

¹² L’espressione “citadelle vivante” usata da Ubu è, chiaramente, una parodia desacralizzante del concetto religioso nell’esaltazione del corpo in termini di grossezza e grassezza.

Ubu Roi, V, 2 – Macbeth, V, 8 – Lo scontro diretto sancisce la vendetta di Bougrellas, che può finalmente rendere giustizia alla sua stirpe, sconfiggendo l'usurpatore e costringendolo alla fuga. Diversa sorte spetta a Macbeth nello scontro diretto con Macduff: il tiranno, stolidamente incoraggiato dalle parole delle *weird sisters* ("for none of woman born shall arm Macbeth", IV, 1, vv. 79-80), si abbandona al suo destino, rassegnandosi solo nel momento in cui il rivale afferma, con tono ironicamente intriso di vendetta, che la vittoria sarà sua perché lui fu strappato prematuramente dal grembo materno:

MACDUFF: Despair thy charm,
And let the angel whom thou still hast served
Tell thee Macduff was from his mother's womb
Untimely ripped. (V, 6, vv. 54-55)

L'intero scambio di battute tra Macbeth et Macduff si ritrova in forma parodica nel dialogo Bougrellas-Ubu, dove all'odio e al disprezzo si sostituiscono la comicità, il gusto del paradossale e del *non-sense*, il gioco di parole e le ricercate allitterazioni e consonanze. Jarry annulla in tal modo la tensione dell'opera del drammaturgo inglese, creando un'atmosfera da teatro delle marionette:

BOUGRELAS: Tiens, lâche, gueux, sacripant, mécréant, musulman!
UBU: Tiens! Polognard, soûlard, bâtard, hussard, tartare, calard, cafard,
mouchard, savoyard, communalard!
MÈRE UBU, *le battant aussi*: Tiens, capon, cochon, félon, histrion,
fripon, souillon, polochon! (p. 395)

5. Convergenze: *Ubu roi* – *Macbeth* – *Julius Caesar*

<i>Ubu Roi</i>	<i>Macbeth</i>	<i>Julius Caesar</i>	Azione
IV, 7	III, 4 – IV, 1	IV, 2	Apparizione del fantasma a tormentare le coscienze degli usurpatori

Nella scena IV, 7, Ubu è costretto alla fuga a causa dell'avanzare delle armate russe. Si rifugia così in una grotta assieme ai suoi fedeli *palotins*, dove viene spaventato dalla presenza di un grosso orso. Tuttavia, grazie a un "coup de Pater Noster" (V, 1, p. 394) e all'intervento provvidenziale dei suoi soldati, l'animale viene ucciso ed egli può infine godere del meritato riposo dopo le fatiche di una giornata estremamente intensa e ricca di pericoli. Degli incubi turba-

no però il suo sonno: vede, infatti, Bordure trasfigurato in orso che gli preannuncia la prossima sconfitta.

UBU, *parle en dormant*: [...] Le voilà encore. Mais va-t'en, maudit ours. Tu ressembles à Bordure. Entends-tu, bête de Satan? Non, il n'entend pas, les Salopins lui ont coupé les oneilles. (p. 389)

Tale scena sembra parodiare le visioni di Macbeth (III, 4 e IV, 1) e di Brutus (IV, 2), le cui apparizioni dei fantasmi di Banquo e Caesar serve a preannunciare la loro imminente sconfitta e a vanificare ogni loro azione.

Enter the Ghost of Caesar.

BRUTUS: How ill this taper burns! Ha! Who comes here?
I think it is weakness of mine eyes
That shapes this monstrous apparition.
It comes upon me. Art thou any thing?
Art thou some god, some angel, or some devil,
That mak'st my blood cold, and my hair to stare?
Speak to me what thou art. (IV, 2, vv. 324-331)

Il fantasma incarna la legge suprema violata e la necessità di un ritorno all'ordine costituito come garanzia di pace per il regno. Nel caso di *Macbeth* e di *Ubu roi* è poi interessante constatare come Jarry ricavi da una domanda dell'eroe shakespeariano (egli chiede a Banquo se è venuto come "a rugged Russian bear", III, 4) un'intera scena. La presenza dell'orso e la trasfigurazione di Bordure in questo animale non è pertanto una scelta casuale del drammaturgo bretone, quanto piuttosto una dimostrazione di come *Ubu roi* sia una fine operazione parodica.

6. Convergenze: *Ubu roi* – *Julius Caesar*

<i>Ubu Roi</i>	<i>Julius Caesar</i>	Azione
I, 4	I, 2	Atto di persuasione: Ubu-Bordure, Cassius-Brutus
I, 7	III, 1	Giuramento
II, 1	II, 2	Sogni premonitori
II, 2	III, 1	Momento dell'uccisione

Ubu Roi, I, 4 – *Julius Caesar*, I, 2 – Deciso ad assassinare il re Venceslas, Ubu cerca in Bordure un valido alleato, offrendogli ricchezze e titoli:

PÈRE UBU: Capitaine Bordure, je suis décidé à vous faire duc de Lituanie.

CAPITAINE BORDURE: Comment, je vous croyais fort gueux, Père Ubu.

PÈRE UBU: Dans quelques jours, si vous voulez, je règne en Pologne.

CAPITAINE BORDURE: Vous allez tuer Venceslas?

PÈRE UBU: Il n'est pas bête, ce bougre, il a deviné.

CAPITAINE BORDURE: S'il s'agit de tuer Venceslas, j'en suis. Je suis mortel ennemi et je réponds de mes hommes.

PÈRE UBU, *se jetant sur lui pour l'embrasser*: Oh! oh! je vous aime beaucoup, Bordure. (pp. 357-358)

Egli agisce negli stessi termini di Cassius allorquando spinge Brutus nella congiura contro Caesar. Brutus cede, però, ai discorsi del suo tentatore soltanto in nome della Patria e ignaro delle reali mire del compagno.

BRUTUS: [...] What you have said
I will consider; what you have to say
I will with patience hear, and find a time
Both meet to hear and answer such high things.
Till then, my noble friend, chew upon this:
Brutus had rather be a villager
Than to repute himself a son of Rome
Under these hard conditions as this time
Is like to lay upon us. (I, 2, vv. 167-174)

La parodia di Jarry investe valori universalmente riconosciuti quali la lealtà, l'amore e il sacrificio per la Patria per trasformarli nella bieca esaltazione degli "appetiti inferiori" di Ubu, de-mitizzandoli e de-sacralizzandoli.

Ubu Roi, I, 7 – Julius Caesar, III, 1 – Dopo aver convinto Bordure, Ubu propone di avvelenare il re, tuttavia il suo piano non riscontra il favore dei congiurati, i quali, sdegnati dalla codardia del *maître des phynances*, plaudono all'audacia dell'azione proposta dal capitano Bordure:

CAPITAINE BORDURE: Ne vaudrait-il mieux nous jeter tous à la fois sur lui en brillant et gueulant? Nous aurions chance ainsi d'entraîner les troupes.

PÈRE UBU: Alors, voilà. Je tâcherai de lui marcher sur les pieds, il regimbera, alors je lui dirai: MERDRE, et à ce signal vous vous jetez sur lui. (p. 360)

Il piano di Bordure è calcato su *Julius Caesar*, dove i congiurati uccidono Caesar (III, 1) accerchiandolo e pugnalandolo.

Ubu propone quindi di giurare solennemente che tutti parteciperanno con spirito e si comporteranno “vaillamment” (p.361). Anche in *Julius Caesar* Cassius propone a Brutus un giuramento (“And let us swear our resolution”, II, 1, v. 113), ma quest’ultimo si rifiuta perché ritiene che unicamente i codardi e i falsi di cuore abbiano bisogno di legare le loro promesse ad un giuramento (II, 1, vv. 114-140).

Ubu Roi, II, 1 – *Julius Caesar*, II, 2 – Prima dell’assassinio, Shakespeare inserisce una scena di carattere ‘statico’, dove Calphurnia avverte Caesar di essere in pericolo a causa di alcuni incubi che hanno tormentato il suo sonno e di alcuni spettacoli orrendi visti dalla ronda nei giorni precedenti.

CAESAR: Nor heaven nor earth have been at peace tonight.
 Thrice hath Calphurnia in her sleep cried out
 ‘Help, ho! They murder Caesar!’ [...]
 CALPHURNIA: What mean you, Caesar? Think you to walk forth?
 You shall not stir out of your house today.
 CAESAR: Caesar shall forth. The things that threatened me
 Ne’er looked but on my back. When they shall see
 The face of Caesar, they are vanished. (II, 1, vv. 1-3; 8-12)

Nello stesso modo, Jarry anticipa l’uccisione del re con una scena in cui Rosemonde avverte il consorte Venceslas di stare attento al père Ubu, provando a convincerlo di non recarsi in pubblico quella mattina.

LA REINE: Enfin, sire, êtes-vous toujours décidé à aller à cette revue?
 LE ROI: Pourquoi non, madame?
 LA REINE: Mais, encore une fois, ne l’ai-je pas vu en songe vous frappant de sa masse d’armes et vous jetant dans la Vistule, et un aigle comme celui qui figure dans les armes de Pologne lui plaçant la couronne sur la tête? [...]
 LE ROI: Quelle folie. Monsieur de Ubu est un fort bon gentilhomme, qui se ferait tirer à quatre chevaux pour mon service.

Nessuno dei due crede nei segni premonitori indicati dalle mogli, disperate e deliranti Cassandre: Venceslas si fida troppo di Ubu per pensare che egli possa attentare alla sua vita (Duncan ripone la stessa stima e fiducia in Macbeth), mentre Caesar, in conflitto tra la sua vita privata e la sua funzione pubblica, sceglie di recarsi al Senato per assecondare ai suoi doveri nei confronti di Roma e della sua gente.

Ubu Roi, II, 1 – *Julius Caesar*, III, 1 – Le scene relative al regicidio hanno parecchi punti in comune sebbene siano profondamente diverse per ambientazione, battute e motivi: Jarry propone una sottile parodia dell'ipotesto di partenza, garantendo il nesso determinato dalla fabula, pur stravolgendone la significatività. Così in Venceslas non vi è la complessità di Caesar, il quale si abbandona quasi volontariamente alla morte nel momento in cui vede il prediletto Brutus scagliarsi contro di lui. Il re dei polacchi riesce soltanto a definire Ubu un "misérable", prima di morire sotto i pugnali dei congiurati (p. 363).

Il momento di confusione che segue all'assassinio è, inoltre, strutturato nella stessa maniera: ciascun congiurato si muove lungo la scena verso la direzione e/o lo svolgimento di un compito precedentemente stabiliti. Se, però, in *Julius Caesar* il grido è "Liberty! Freedom!", nell'opera jarricana l'unico grido che echeggia è quello di Ubu che finalmente urla "j'ai la couronne!".

È l'avvento del regno del disordine.

6. Deformazione grottesca del dramma, parodia buffa e *bouffone*, rappresentazione spietata della borghesia capitalista, nazionalista, colonialista, imperialista, nonché 'naturalmente' rozza e violentemente ingorda, operazione di fine *travestissement* letterario, gioco *potachique*, esercizio di sovvertimento dell'impianto retorico tradizionale, apologia della volgarità linguistica e degli idiomi popolari, mortificazione/magnificazione dello psicologismo a teatro, celebrazione dell'elementarità bestiale dell'era del dio caprone... *Ubu roi* riassume tutte queste definizioni, rappresentando lo spirito della sua epoca attraverso i meccanismi propri del movimento simbolista e una translitterazione transtestuale del genio shakespeariano. Anzi, il suo nome e la sua opera – a discapito dello scarso interesse che gli viene attribuito dalle antologie e dai manuali di storia della letteratura – sono legati alle più interessanti e rilevanti espressioni teatrali del Novecento, da Artaud al teatro dell'assurdo, costituendo un modello di costante riferimento per Ionesco. Senza contare i numerosi adattamenti teatrali che, dagli anni '70 in poi, sono stati realizzati nei teatri di ogni parte d'Europa e del continente americano a dimostrazione della celebre asserzione manzoniana, "ai posteri l'ardua sentenza".

SALVATORE C. TROVATO

NOTE ETIMOLOGICHE E LESSICALI.
TRA SINCRONIA E DIACRONIA

0. Prologo

Riunisco qui quattro “etimologie” che in vari tempi hanno destato la mia attenzione e che se ne sono state, fino ad ora, nel cassetto. Per la verità l’etimologia in senso storico è una sola, l’ultima: *zangreu*. Le altre si collocano preferibilmente all’interno dell’etimologia sincronica, in quanto spiegabili, come è il caso di *bracamè* ma anche, in parte, di *imbalsare* e di *rrizzòmata*, all’interno della lingua – il dialetto (siciliano e/o calabrese), l’italiano o l’uno e l’altro – nella quale si sono formate. Per questa via, com’è naturale, l’“etimologia” diventa analisi della formazione della parola.

1. BRACAMÈ m. ‘sempliciotto, grullo, babbeo’ è, nel dialetto di Bronte, una cittadina sul versante settentrionale dell’Etna, parola sostanzialmente oscura. Ma si tratta – credo – di un’oscurità motivazionale, piuttosto che compositiva, dal momento che non è difficile analizzarla come un composto N + Agg. poss. secondo la struttura:

$$[[braca \text{ ‘id.’}]_N + [mè \text{ ‘mio, mia’}]_{Agg.}]_N$$

A voler cercare di capire come si sia arrivati a *bracamè*, che certo è lo stadio ultimo (ed oscuro) di qualcosa che in origine poteva essere trasparente, va subito detto che, sempre per il dialetto di Bronte, il VS (I, 439) registra¹ la variante *bbracalè*, col significato di ‘persona trasandata nel vestire’. In essa, la parte finale, *-lè*, ci porta lontano dal *-mè* della prima forma e, soprattutto, non si presta ad essere analizzata come agg. poss. Lo stesso VS, però, poco più sotto (I, 440),

¹ *Bracamè*, invece, non vi è registrata.

registra la forma *bbrachilenti* (nel dialetto di Piazza Armerina [EN]) sost. e agg. inv. col significato di 'persona lenta nel lavorare e nell'agire'. Quest'ultimo è un composto esocentrico più che mai trasparente e motivato, la cui struttura è la seguente:

$$[[bbrachi]_N + [lenti]_{\text{Agg.}}]_N$$

il cui significato lett. è 'brache lente'. Se la variante di Piazza Armerina, per la sua motivazione e trasparenza compositiva, può considerarsi il punto di partenza del composto, resta da vedere come dal tipo "brachelente" si sia potuti arrivare al "braca mia" di Bronte.

Intanto è opportuno analizzare le varianti con *v*-², presenti nello stesso VS. Si tratta di:

1. *vrachilenti* m. 'uomo dappoco, debole di carattere' a Marsala (TP) e 'fiacco, persona fiacca' a Raffadali, in quel di Agrigento (VS V, 1184);
2. *vrachilinti* di Enna e Villarosa (VS, ibid.) che condivide lo stesso significato registrato per la variante di Marsala.

È opportuno ricordare, ancora, che *vraca* da solo, nel Trapanese (a Salemi), vale estens. 'persona eccessivamente condiscendente nell'asssecondare i desideri altrui' (VS V, 1182), nell'Agrigentino (a Favara) *èssiri na vraca* significa 'essere indeciso', mentre in quel di Licata (AG) la loc. verb. *èssiri lentu di vrachi* vale 'non sapere tenere un segreto' (VS V, cit.).

Tornando al nostro *bbracalè*, la forma tronca *bbracalè*, rispetto alla piana *bracalenta*, può spiegarsi come allocutiva.

Resta da spiegare, ora, il *bracamè* dal quale siamo partiti e, in particolare, lo strano *-mè* 'mio'. Per far ciò, bisogna ricordare che nell'onomastica siciliana sopravvive, come soprannome (ad es. ad Ucrìa e Sant'Alfio : Rohlf 1984, 130), la forma *tatamèu* e che questa, ormai uscita dall'uso – al VS V, 544 è giunta solo dalla precedente lessicografia³ –, ha il valore di 'uomo da nulla'. Ora, se si considera che *mè* come agg. poss. è variante di un più antico e obsoleto *meu*, è chiaro che la similarità del significato di *tatamè(u)* e di *bbracalè*

² Non si dimentichi che i dialetti di Bronte e Piazza Armerina, per la loro galloitalicità, non evolvono *b*- in *v*-, come nel siciliano, ma la conservano.

³ Dall'isolata Capizzi (nel Messinese occidentale, sui Nebrodi) giunge la variante *tatamàu*, pur essa registrata dalla lessicografia anteriore al VS, e per cui si rimanda al VS V, 544.

non può non aver dato luogo al nostro *bracamè*, che è un incrocio delle prime due forme:

$$\textit{braca(lè)} \times (\textit{tata})\textit{mè} = \textit{bracamè}.$$

Non è inutile ricordare che *tatamèu* è un composto di *tata* 'papà', latinismo antico presente più di quel che non si creda nell'isola (VS V, 544), e del già visto *mèu* 'mio'. La motivazione di *tatamèu* è data da un lessicografo ottocentesco, il quale così commenta il lemma esposto nel suo *Vocabolario*: «*Tatamàu*⁴ [e] *Tatamèu* si dice ad uomo dappoco: *moccicone*. (Quasi uomo che sembra dica babbo mio, mamma mia [!])» (Traina 1868-73, 1017).

2. IMBALSARE 'coprire l'uva con pampini per preservarla dalla grandine, dal vento e sim.'. Il termine ricorre in un trattato di agronomia del 1735, *Il podere fruttifero e dilettevole*⁵ di Filippo Nicosia, originario della città dalla quale deriva il cognome. Il barone fornisce pure un'interpretazione motivazionale della parola, che, pur nella forma italiana, dice di origine locale (di Nicosia). Il contesto è il seguente: «[...] coprendosi l'uva co' pampini, è conservata in parte da grandini, ed altre ingiurie d'impetuose acque, e venti, che possono succedere; e perciò si chiama in Nicosia *imbalsare*, abbreviato d'*imbalsamare*, perchè così coperta, e legata non sta soggetta l'uva a marcirsi, ed ad altre disgrazie, [...]» (p. 122, evidenziaz. mia)

Ciò che interessa di più il linguista, nel contesto citato, è il verbo *imbalsare* e ancor più la spiegazione che il Nicosia ne dà. *Imbalsare* ricorda al nostro autore l'italiano *imbalsamare*: in fondo – cercando di seguire il suo ragionamento – l'una parola, *imbalsare*, è contenuta nell'altra, *imbalsamare*, e quest'ultima differisce dalla prima per un semplice *-ma-* interno; sul piano del significato, poi, non assomiglia-

⁴ Lo scambio di *-mèu* con *-màu* è sicuramente di origine scherzosa. Entrambe, come forme autonome, rappresentano e indicano il miagolio del gatto (cfr. VS II, 691 e 729).

⁵ Il titolo, nella sua interezza è il seguente: *Il podere fruttifero, e dilettevole diviso in tre parti, Nelle quali s'insegna la coltura delle vigne, salceto, canneto, alberi fruttiferi, colla loro istoria, e natura, sì per vaghezza, come per bosco, orti, seminati di frumento, orzo, legumi, col governo de' Bovi, Vacche, Pecore, ed ogn'altro, che può far vaga e fruttuosa una possessione* di D. Filippo Nicosia barone di S. Giaime, e del Pozzo, Della Città di Nicosia, in Palermo MDCCXXXV. Appresso Angelo Felicella.

no forse i pampini in cui si avvolge l'uva alle bende in cui si avvolgevano i cadaveri imbalsamati? La somiglianza è innegabile e al nostro autore non resta altro che spiegare *imbalsare* come forma abbreviata di *imbalsamare*.

Ma, visto che *imbalsare* è comunque una forma italianizzata, è necessario a questo punto chiederci quale possa essere la forma dialettale sottesa. L'unica possibile nel dialetto di Nicosia (si tratta di un dialetto italiano settentrionale) è *mbauzzè*: una parola ancora in uso col significato di 'legare' e riferita propriamente alla legatura delle spighe in mannelli. Vi corrisponde nel siciliano (*a*)*mmausari*, di significato analogo o simile (cfr. VS I, 154 e II, 790). Da *mbauzzè* il barone di San Giaime giunge a *imbalsare* sulla base di corrispondenze fonetiche del tipo nic. *mbarazzà* e it. *imbarazzare*, *mbarsamè* e *imbalsamare*, *mbruoghjò* e *imbroglio* per quel che riguarda la prima parte della voce, e cioè *imb-*, e di *càudö* e *caldo*, *càuzè* e *calz(oni)*, *fàuzö* e *falso*, *sàutö* e *salto* in cui al nic. *-au-* corrisponde l'it. *-al-*, per la seconda parte. Si tratta di una ricostruzione senz'altro ingegnosa, intelligente e basata sull'osservazione di certe costanti nelle corrispondenze tra italiano e dialetto. Ma, sul piano storico-etimologico, la spiegazione del nostro barone non regge. Il sic. (*a*)*mmausari*, ad esempio, è un composto parasintetico con base *vàusu* 'culmo, fusto delle graminacee' e nel pl. *vàusi* 'steli del grano' e 'il fascetto di culmi con cui si lega una manata di grano falciato', così che *ammausari* avrebbe la seguente struttura compositiva:

$$[\text{in-} + *[[\text{vàusu}]_N + \text{ari}]_V]_V$$

Anche il nic. *mbauzzè* dovrebbe presupporre, in sincronia, un **bauzu* per 'culmo, legame'. Ma di fatto nel nic. *bàuzzö* esiste solo col significato di 'balza, dirupo' e il legame dei mannelli viene chiamato *mbàuzzö*. Quest'ultima forma, derivazionalmente, per la presenza di *m-* = *in-*, è una retroformazione da *mbauzzè*. E *mbauzzè* non può non essere un prestito foneticamente adattato dal siciliano.

In diacronia le nostre voci vanno tutte riferite al lat. *BALTEUS/BALTEUM* 'cintura', e trovano conferma, in area italiana, nei derivati del tipo *imbalsare/imbalzare*, che nel *LEI*⁶ sono rubricate, appunto, sotto le citate basi latine.

⁶ Fasc. 42° (volume IV), coll. 970 e sgg. e, partic., coll. 975-77, § 1.c.

3. RRIZZÒMATA – Il VS IV, 239 attinge *rrizzòmita* ‘increspatura, bulicame’ al vocabolario otto-novecentesco di Giuseppe Trischitta, che riflette l’area jonica della provincia di Messina. Il redattore, per la poca chiarezza del significato dato dalla fonte, riporta tra virgolette la definizione di Trischitta: *increspatura*, infatti, è voce polisemica e *bulicame* non chiarisce certo *increspatura*.

Successivamente, tra i pescatori del Faro, ho avuto modo di raccogliere la variante *rrizzòmata* [rrits'tsòmata] il cui significato – che ora illumina quello del vocabolario otto-novecentesco – è quello di ‘increspatura della superficie del mare per il passaggio di un banco di pesci’, che molto sicuramente è il significato cui voleva alludere il Trischitta.

Il siciliano moderno non conosce parole che strutturalmente siano simili a *rrizzòmata*⁷.

In area calabrese, invece, la documentazione è assai più estesa. Nel grieco le parole in -μα (pl. -ματα) sono assai diffuse.

Già nel greco medievale della Sicilia e dell’Italia meridionale Caracausi (1990, 347) aveva segnalato la vitalità dei derivati in -μα in nomi di azione, come ad es. διασκέπασμα ‘riparo, luogo per ripararsi’ col pl. διασκεπάσματα (ivi, 160), διαχάραγμα ‘conio, zecca’ col pl. διαχαράγματα (ivi, 162), ἐπικράτημα ‘proprietà, possedimento’ col pl. ἐπικρατήματα (ivi, 206), κρίσιμα ‘atto giudiziale, sentenza’ col pl. κρίσιματα (ivi: 320), μέθωμα ‘pagamento con vino’ col gen. μεθωματος (ivi, 372), στρέφωμα ‘ricovero, stalla’ col pl. στρεφωματα (ivi, 547) ecc., tutti deverbali.

Il suffisso è abbastanza produttivo anche nel bovese, non solo, come negli esempi medievali sopra ricordati, in numerosi deverbali⁸, ma anche in derivati a base nominale con valore collettivo, come, ad es.,

⁷ Ad esclusione, ovviamente, di *cialòmita* ‘vocio, confusione di più voci che parlano insieme’, sicuro grecismo, che muove da *cialoma* ‘id.’ (< gr. κέλευμα: Rohlfs 1984, 230-31, passato anche nel lat. tardo *celeuma*, glosse: DEI II, 937), e della variante *cilòmita* ‘id.’ che presuppone *ciloma*. Oscuri, invece, sono *malòmita* (di area etnea nordorientale) ‘pianta erbacea simile alla menta usata anche come pianta medicinale’ e *tòmita*, variamente diffusa, coi significati di ‘mucchio, ammasso’: *t. di pagghja*; ‘grande quantità di qc.’; ‘la quantità di paglia trasportata da un carro’ e, a Linguaglossa (CT) ‘la disposizione circolare della parte più alta dei pezzi di calce viva nella fornace’ e, con significato simile, anche *tuòmita* (VS V 829).

⁸ Per i quali rimando a Rohlfs 1950, 189, Rohlfs 1969, 409 e Rohlfs 1977, 170 oltre che, per le singole voci, a Rohlfs 1964.

pezòmata ‘i lavoratori’ con base *pežò* ‘lavoratore’, *ta spitòmata* ‘l’insieme delle case’ con base *spiti* ‘casa’, *ta provatòmata* ‘le pecore’ con base *prìvatu* e tanti altri. Per questa via, il suffisso, non più o non sempre identificato come *pl.*, è stato esteso anche a basi di ascendenza latina, come ad esempio: *figghiolámata* ‘ragazzaglia’, *pezzámata* ‘pezzame’, *boscámata* ‘boscaglia’⁹ ed è stato ipercaratterizzato sul piano flessionale, così da approdare, nei dialetti romanzi della Calabria meridionale, a forme del tipo *figghiolámatti*, *durciámatti* ‘dolci’, *erbámatti* ‘erbe’, *furcámatti* ‘l’insieme delle forche’, *quatrarámatti* accanto a *quatrarámata* ‘ragazzaglia’ (← *quatraru* ‘ragazzo’ + suff.: *NDDC*, 563) ecc.

È chiaro, a questo punto, che il *rrizzòmata* da cui eravamo partiti altro non è che un derivato con base *rrizzu*¹⁰ ‘riccio; arricciatura’ + *-mata*, elemento finale del plurale dei nomi in *-ma*, ora esteso, come si è già visto, a nomi di base latina, con funzione collettiva: qualcosa di analogo, per quel che riguarda il *-τα*, all’estensione dell’*-ora* di *tempora* o di *litora* – analizzati non come *temporla* o *litorla*, ma come *templora* e *litlora* – a formare nuovi plurali (Rohlf s 1969, 409) del tipo *fòcورا*, *iòcura*, *nìdira* ‘nidi’ ecc.

Allo stesso modo vanno analizzati i calabresi *nguscématu* ‘respiro affannoso, gemito’ (*NDDC*, 469), di base *ngùsciu* ‘sospiro, respiro affannoso, lamento’ (ivi) retroformato su *nguscèmati* da un precedente probabile **nguscèmata*, oltre che *petrómitu* ‘fondo marino sassoso o di ciottoli’ (*NDDC*, 515), anche questo di base latina.

Tanto più importanti, *nguscématu* e *petrómitu*, in quanto sono approdati alla lingua letteraria nel recente *Oga Magoga* di Giuseppe Occhiato¹¹.

Non è inutile riportare alcuni esempi dell’uso delle nostre due parole da parte dello scrittore calabrese:

Commare Brandoria non mise in mostra le minne di draga, non fece niente di straordinario. Solo gettò uno dei suoi potenti **inguscèmiti**, e invocò: anime sante dei priatorio, aiutatemi voi. 950

e

A ogni modo, di lassopra si poteva abbracciare con una girata d’occhi tutto il **petròmito** della costiera sottostante quasi fin sotto al

⁹ Altri esempi nei lavori di Rohlf s citati alla nota prec.

¹⁰ Oltre alla semantica, anche la natura sorda di [ts], ci porta alla base romanza proposta e non a una improbabile base greca.

¹¹ Cosenza, Editoriale Progetto 2000, in 3 voll.

fiumarello, con le figure di tufo che si profilavano qua e là come statue, facendo risaltare le troffe a capillera al di sopra delle ginestre e degli aloi. 950

Per maggiore certezza, possiamo pure accendere qualche focarello in giro in giro, qua e là in mezzo a quel **petròmito**, in modo da far pensare che lassopra c'è un plotone o una pattuglia attendata che sta preparandosi il mangiare con le cucine da campo; [...] 1009

All'animazza tua, di lassopra volevi gettarmi, farmi spezzare la noce del collo su questo **petròmito**... E invece ora eccoci qua tutti e due, l'uno di fronte all'altra. 1233

dove *petròmito* ha chiaramente il valore di 'ammasso naturale di pietre; zona rocciosa'.

4. ZANGREO – nel sic. *zzangreu* [d:za'ŋgrɐv] è registrato per la prima volta in Traina 1868 che, per il significato, rimanda a *zancarruni* agg. definito come «goffo, disadatto: *dappoco*. Il fig. Uomo di grossa pasta: *tànghero*, *zoticone*» (1113 e poi anche Traina 1888, 490). Il VS (V, 1259 e 1260) registra le varianti *zzancreu* e *zzangrèiu*, la prima di area nordorientale e la seconda del dialetto di Bronte (CT). Il significato, nell'un caso e nell'altro è quello di 'zotico'. Al di fuori del VS, *zzangreu* è l'appellativo con cui, in Sicilia, i Sanfratellani e i Nicosiani vengono gratificati dagli abitanti dei paesi vicini. Anche in questo caso il significato dell'appellativo è quello di 'contadino, villano' in senso spreg. e perciò anche di 'persona, rozza, incivile' o anche di 'persona dai modi rozzi, villani'. Nel dialetto di Cerami, piccolo centro vicino a Nicosia, *zzangreu* vale anche 'nicosiano, abitante di Nicosia'. A Mistretta, un comune sui Nebrodi tra Nicosia e San Fratello, l'epiteto di *zzangarei* (con inserzione di -a-) viene riferito sia ai Nicosiani che ai Sanfratellani, qui nella consapevolezza che appartengono entrambi alla stessa etnia e che parlano una lingua incomprendibile¹². Nella stessa Nicosia *zzangreö* vale, come in sicilia-

¹² Il prof. Enzo Romano, che sono lieto di ringraziare anche in questa sede, ha svolto una breve indagine presso un circolo di allevatori mistrettesi. Dall'informatore al quale ha chiesto perché mai, oltre ai Nicosiani, siano chiamati *zzangarei* anche i Sanfratellani ha avuto la seguente risposta: *Ca nun-zù-ttutti na rrazza?* 'Non sono forse della stessa etnia?'. Sul significato di *zzangarei* ha poi ottenuto la seguente risposta: *Sunu zzangarei picchì pàrlinu raccussì. Picchì sunu salivaggi* 'Sono *zzangarei* perché parlano in maniera tanto strana. Perché sono selvaggi' (V. anche Trovato 2005).

no, 'zotico, villano' e volentieri i Nicosiani restituiscono l'appellativo al mittente. Localmente, però, per 'zotico, villano' è più diffuso *tamarro* e, in un passato non troppo lontano, *tartufö*.

Al di fuori della Sicilia, *zzangreu* si ritrova nella vicina Calabria. Rohlfs registra (*DTC*, 408) *zangreu* col significato di 'zotico, rustico', successivamente, però, (*NDDC*, 802) registra *zangréi* come soprannome «dato agli abitanti grecofoni di Bova Superiore» e *zzangreu* (di area reggina)¹³ m. col significato di 'cafone, villano, zotico'. Nel *NDDC* riporta la proposta etimologica di Franco Mosino (1974), di cui parleremo a momenti.

Della parola e dell'epiteto, comunque, non c'è traccia in Rohlfs 1964¹⁴ né, successivamente, nel pur documentato D'Andrea 2003. Si trova, invece, nella forma *zanglèo* m. "selvaggio, belva, uomo ignorante", nella piccola raccolta lessicale di Violi 2001, 143.

La parola, infine, risulta adoperata a Reggio Calabria col significato di 'rozzo'¹⁵ o anche di 'provinciale, rozzo, cafone'¹⁶. Nel dialetto di Reggio, *zangreo* è usato anche nel linguaggio espressivo giovanile, allo stesso modo dello *zaurdo* di Catania e dei tanti sinonimi di altrettante località italiane¹⁷.

Sull'etimologia di *zangreo* sono state fatte alcune proposte. Rohlfs (*NDDC*, cit.) fa sua la proposta di Mosino (1974, ora 1977, 143-148), per il quale *zangréu* va ricondotto etimologicamente a una base greca del tipo *ζαγκλαῖος agg. di ζάγκλον 'falce'. L'analisi di Mosino è assai convincente sia sul piano fonetico sia sul piano motivazionale. Ζάγκλον 'falce', ricorda ben a proposito Mosino (ibid., 145), è voce sicula ed è anche il nome antico di *Messina*. Nessuna meraviglia, dunque, se si pensi a *zangreo* come all'etnico dell'antica Ζάγκλη¹⁸,

¹³ Ha la parola dal *Dizionario etimologico del dialetto calabrese* di G.B. Marzano, Laureana di Borrello, 1928 e lo ha personalmente raccolto a Mélito di Porto Salvo, Palizzi e Stilo, località del Reggino. L'epiteto ingiurioso nei confronti dei Bovesi gli proviene, invece, da Bagaladi oltre che dalle già ricordate Mélito di Porto Salvo e Palizzi.

¹⁴ Sicuramente lo studioso tedesco non ne conosceva ancora l'etimologia, cosa che gli impediva di accoglierlo tra i grecismi del *Lexicon*.

¹⁵ Cfr. la rubrica "I dialetti d'Italia" sul sito <http://digilander.libero.it/starax/dialetto.htm>

¹⁶ Secondo quanto segnalato da "Marco, 17 anni" sul sito <http://espresso.repubblica.it/slangopedia/z>

¹⁷ Per i quali si rimanda al sito di cui alla nota 15.

¹⁸ Come fanno, per puro dovere di informazione del lettore, Riolo 2000, p. 275

la quale, com'è noto (Tucidide VI, 4), prese il nome di Μεσσήνη nel 494, quando Anassila, tiranno di Reggio, cacciò via i Samii e altri Ioni e vi introdusse una popolazione mista cambiandone il nome, appunto, da Ζάγκλη, a Μεσσήνη. Che gli antichi Ζαγκλαῖοι si fossero dispersi nelle campagne siciliane e calabresi «riducendosi a condurre una vita rustica e primitiva, da emarginati e iloti» fino a giustificare una trafilata del tipo *zangreo* < Ζαγκλαῖος (etnico) non regge sul piano storico (Mosino cit., 156). Scrive, a questo proposito, lo stesso Mosino (ibid.): «[...] nulla sappiamo di una diaspora di *Zanclèi* e [...] troppo circoscritto è l'episodio riferito da Tucidide nonché troppo lontano nel tempo, perché si possa ravvisarne un'eco nella voce calabrese» e siciliana. Notevole, invece, è che l'antica voce sicula ζάκλον 'falce' sia abbastanza vitale, al di fuori dell'area dello Stretto, «nel neogreco demotico e nell'onomastica ateniese» (ibid.), vitalità che mostra pure – seguendo ancora Mosino cit. – la forma moderna di *ζαγκλάιος in area siciliana e calabrese.

L'aggettivo *ζαγκλάιος, postulato da *zangreo*, va così interpretato come 'uomo dalla falce', e perciò 'persona rustica, zotica, villana' e, successivamente, anche 'forestiero o persona che parla una lingua diversa'. Basti pensare un attimo, a comprendere quest'ultimo significato, ai mietitori – provenienti dalle zone più diverse – che fino all'avvento della trebbia meccanica affollavano nei mesi di giugno e di luglio le scale delle chiese o gli angoli delle piazze dei paesi produttori di grano ed altri cereali, in attesa che un padrone li portasse nel campo da mietere. Si trattava di forestieri provenienti da altri paesi e che parlavano, perciò, una lingua diversa e comunque estranea alla gente del luogo. Ciò spiega perché i Calabresi della costa, ormai latini, chiamassero *zangrei* i greci di Bova Superiore o perché i Siciliani di Cerami, Mistretta o Sant'Agata di Militello chiamassero *zangrei* i galloitalici di Nicosia o di San Fratello e perché i Nicosiani potessero contraccambiare l'epitetto ai forestieri.

La forte carica espressiva e, per quel che riguarda la Sicilia, la cristallizzazione della parola all'interno dell'area galloitalica (o della

e, già prima, De Gregorio 1899, pp. 175-176, i quali, poi, seguono strade esplicative diverse: Riolo, limitandosi a osservare che la strada dell'etnico è possibile solo «ammettendo che nell'attuale accezione il termine [*zangreu*] abbia perso ogni riferimento al primitivo significato di 'abitante di Messina'»; De Gregorio, rubricando *zangreu* all'interno della famiglia del basso lat. *zanca/zangla* 'specie di scarpa', non senza suscitare riserve sul piano della fonetica storica e dell'eventuale suffisso *-eu* da spiegare.

zona immediatamente vicina), hanno contribuito in Sicilia, più che in Calabria, a salvare una parola di origine molto antica.

Non è inutile ricordare che Mosino (p. 144) di *zangreo* ci dà, nell'ordine, i seguenti significati: 1) zotico, inurbano, villano, volgare; 2) malvestito, straccione, ridicolo per l'abbigliamento; 3) che parla un dialetto o una lingua sconosciuta, forestiero, alloglotto; 4) zingaro; 5) avaro, burbero, misantropo, bisbetico. Nella trafila semantica mi pare importante, per quello che ho già detto, far precedere 'alloglotto' da 'forestiero': il forestiero non può non essere alloglotto e alloglotto è il forestiero che attende il padrone che lo porti nel campo da mietere. È importante questa trafila per comprendere le estensioni dei significati da 'falciatore' a 'zotico', e da questi a 'forestiero' e 'alloglotto'.

Di diverso parere è, a spiegare *zangreo*, Casile 2002. Egli, infatti, credendo che gli ellenofoni di Bova e i «franco-provenzali» (li chiama così!)¹⁹ di San Fratello, siano i primi pagani e i secondi eretici – le immigrazioni franco-provenzali dell'Italia meridionale sono state determinate da motivi religiosi (Valdesi) –, poiché i greci di Bova ancora nell'XI e XII sec. praticavano riti pagani²⁰, rapporta *zangreo* ai riti pagani e particolarmente a quelli di Dioniso Ζαγρεύς. Ora, a parte le difficoltà fonetiche e quelle semantiche di Ζαγρεύς > *zangreo*, i Galloitalici della Sicilia non sono mai stati né eretici (come, ad es. i Valdesi di Guardia Piemontese) né pagani, così che le argomentazioni di Casile risultano già in partenza fortemente viziate. Ne segue che la proposta di Mosino esce profondamente rafforzata, se mai ve ne fosse stato bisogno.

Notevole, infine, l'equazione *mietitore* (lat. *messor*) = *persona rustica* anche in autore latini. Mosino ricorda i *dura ilia* dei mietitori

¹⁹ A ciò indotto, sicuramente, dallo stesso Mosino (cit., 148) che chiama «franco-provenzali» gli abitanti di San Fratello.

²⁰ Secondo la testimonianza del vescovo Luca di Bova, riportata da Casile (p. 66 nella traduzione italiana, pp. 67-67 nell'originale greco), nella quale il vescovo rimprovera ai Bovesi di incoronare, ancora alla fine del primo millennio, «di allora i protiri delle case, delle chiese e dei quartieri», di «cingersi di coltelli (o pugnali)», «di imbandire squisite vivande proprio davanti ai protiri (delle chiese)» e di «aspergersi, come facevano i Greci, di sementi diverse». E inoltre, di «vagliare e macinare il grano e fare il pane al suono delle nacchere», di «recitare una specie di preghiera sulla grande ciambella» e di «impastare grani di orzo con sidro e intonare canti θυρατικά e φλασκοκυκελλα per cui poi ci scappano anche dei morti».

di Orazio (Epodi III, 14), il “duro” mietitore di Ovidio (*Metam.*, XIV 643-44) e il discusso passo di Cicerone (*De Oratore*, III, 12) in cui «Cicerone rimprovera a Cotta e a Sulpicio di avere una pronunzia larga e sgraziata, a tal punto da cambiare le /i/ in /e/ aperte, imitando la parlata rustica dei *messores*» (Mosino, cit., p. 147)²¹.

²¹ Non è inutile ricordare che Vincenzo Consolo nel romanzo *La ferita dell'aprile*, Torino, Einaudi, 1977 spiega la forma (italianizzata?) *zanglé* come se fosse *lesanglé, les anglais*, “non inglesi – precisa il salesiano Don Sergio – ma normanni” (p. 26) dopo aver scoperto che San Fratello – peraltro mai espressamente nominata nel romanzo – “poteva essere colonia francese” (*ibid.*).

5. Bibliografia

Caracausi, G.

1990 *Lessico greco della Sicilia e dell'Italia meridionale*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani.

Casile, P.

2002 *Gli ellenofoni di Bova e l'etimo "zàngreo"*, in "Calabria Sconosciuta" 95, XXV: 65-68.

D'Andrea, F.

2003 *Vocabolario greco-calabro-italiano della Bovesia* a cura di Paola Radici Colace, Reggio Calabria, Iiriti Editore.

De Gregorio, G.

1899 *Contributi alla Etimologia e Lessicografia romanza con ispe-
ciale considerazione ai vernacoli siciliani*, in «Studi Glotto-
logici Italiani» I: 1-202.

DEI

Battisti, C., Alessio, G. et alii

1975 *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera.

LEI

Pfister, Max (a cura di)

1979 *Lessico etimologico italiano*, Wiesbaden, L. Reichert.

Mosino F.,

1974 *Zàngréu*, in «Calabria Cultura» I: 573-576, poi in:

1977 *Note e ricerche linguistiche*, prefazione di G. Bonfante, Reggio Calabria, Edizioni di «Historica».

NDDC v. Rohlf s 1977

Riolo, S.

2000 *Isole alloglotte, stereotipi e percezione della diversità linguistica in Sicilia*, in Marcato, G., (a cura di), «Isole linguistiche? Per un'analisi dei sistemi in contatto, Atti del Convegno di Sappada/Plodn (Belluno), 1-4 luglio 1999», Padova, Unipress, pp. 267-278.

Rohlf s, G.

1934-38 *Dizionario dialettale delle tre Calabrie*, Halle (Saale), Max Niemeyer, Miulano, Ulrico Hoepli.

- 1950 *Historische Grammatik der unteritalienischen Gräzität*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
- 1964 *Lexicon graecanicum Italiae inferioris. Etymologisches Wörterbuch der unteritalianischen Gräzität*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- 1969 *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, Torino, Einaudi.
- 1977 *Grammatica storica dei dialetti italogreci (Calabria, Salento)*. Nuova edizione interamente rielaborata ed aggiornata (traduzione del manoscritto tedesco di Salvatore Sicuro), München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- 1977/a *Nuovo dizionario dialettale della Calabria (con repertorio italo-calabro)*, Ravenna, Longo Editore [NDDC].
- 1984 *Soprannomi siciliani*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani.

Traina, A.

- 1868-73 *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo.
- 1888 *Vocabolarietto delle voci siciliane dissimili dalle italiane con Saggio di altre differenze ortoepiche e grammaticali in aiuto all'unità della lingua e contro gli errori provenienti dal dialetto. Nuova edizione con appendice*, Palermo, Libreria Internazionale di L. Pedone-Lauriel di Carlo Clausen.

Trovato, S.C.

- 2005 *Le parlate altoitaliane della Sicilia. Testimonianze e documenti della loro diversità*, in «Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata», XXXIV, Num. 3, Nuova Serie, pp. 553-571.

Violi, F.

- 2001 *Lessico grecanico-italiano italiano-grecanico*, Bova, Apodiazzi.

VS

- Vocabolario siciliano*, vol. I (A-E) a cura di G. Piccitto, Catania-Palermo 1977; vol. II (F-M) a cura di G. Tropea, Catania-Palermo 1985; vol. III (N-Q), a cura di G. Tropea, Catania-Palermo 1990; vol. IV (R-Sgu) a cura di G. Tropea, Catania-Palermo 1997; vol. V (Si-Z) a cura di S.C. Trovato, Catania-Palermo 2002, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani.

ROBERTA TURCHI

NOTERELLA GOLDONIANA.
IL MUSEO D'APOLLO DI NICOLÒ BEREGAN

Il Museo d'Apollo
Poemetto

- Balbi, non già di Pindo sulle frondose cime,
Sta d'Apollo la regia magnifica, sublime
Ma delle sfere in mezzo ai regolati giri
Ravvolta nella luce del sol vien, che si aggiri.
- 5 Tu 'l sai; né v'ha tra i vati del sacro aonio coro
Chi non abbia contezza del mirabil lavoro.
Si sa, che delle cose il Facitore eterno
Fu l'artefice industrie del palagio superno,
Che spicca in ogni parte, in ogni proporzione
- 10 L'armonico carattere della prima ragione:
Che di terso diamante, di lucido zaffiro
In pur oro commesso ardon le mura in giro;
Che splende di tal fiamma, che i fulgidi suoi strali
Giungon per tratto immenso persino a noi mortali,
- 15 Ond'hanno e moto, e vita, e sembianza, e colori
Elementi, animali, piante, metalli, e fiori.
Ma delle sue trecento sessantacinque celle
Corrispondente ognuna ad una delle stelle,
In cui, cambiando albergo, cambia di giorno in giorno
- 20 Il gran Rettor de' tempi il mobile soggiorno
Nessun per anche pinse quella in cui si riduce
Colle figlie di Giove il Padre della luce;
Quel dì, che consacrato fin dall'età vetusta
Fu su in cielo a funzione sacra, solenne, augusta:
- 25 Dì, che a distanze uguali non già sempre ricorre,
Ma lasciarsi ad arbitrio delle Muse disporre:
Giorno sempre bramato; giorno fausto, e sereno
In cui di dolce gaudio piene le dive il seno

- Al più degno tra i vati, che fuor del vulgo emerge
 30 Eterno monumento d'immortal gloria s'erge;
 Gloria, che se per poco quaggiù talvolta manca,
 Perché scritta su in cielo rinverde, e si rinfranca,
 E col merito a lato, che la sostiene, e regge
 Scorre l'età future, e all'invidia dà legge.
 35 Or io della superba, chiara apollinea stanza,
 Meta de' gran poeti all'onesta speranza,
 Non men, che del solenne novo pregiato onore,
 Onde Febo ornar volle vivente illustre autore
 Imprendo a ragionarti in martelliani modi:
 40 Forse ne avrai diletto se favorevol m'odi.
 Di splendido topazzo è la sublime volta,
 Ondè in circol perfetto è l'ampia stanza accolta.
 Mille son le colonne, cui ferma ella si appoggia,
 Disposte a spazi uguali in bell'ordin di loggia:
 45 È 'l massiccio lor corpo un vermiglio diamante,
 La base, il capitello pur oro fiammeggiante.
 Gemme di tanta mole, di sì lucente foco
 Fuor che lassù vedersi non ponno in altro loco.
 Del meschin nostro mondo le povere miniere,
 50 Che dian tali ricchezze invan fia, che si spere;
 Ma le robuste braccia di quei numi potenti,
 Che Dei furon chiamati dalle minori genti¹
 Senza mancar di lena, senza versar sudori
 Dov'è d'uopo nel cielo le portan, tratte fuori
 55 Dal sen di que' pianeti, che son più presso al sole²,
 Laddove il raggio suo batter più ardente suole:
 Là più sottili arene più penetranti sali³

¹ Chiunque è mediocrementemente erudito nelle cose dell'antica religion de' romani sa che *Dii minorum gentium* appellavano gli dei di secondo rango, o vogliam dir semidei come Ercole, Teseo ecc. e *Dii maiorum gentium* gli dei del primo ordine come Giove, Apollo, Giunone, ecc.

² Mercurio e Venere sono i due pianeti più che la terra vicini al sole. Può dar qualche aria di verisimiglianza alla presente imagine quel che non so dire se più poeticamente, o più filosoficamente scrive M. Fontanelle ne' suoi bellissimi dialoghi *sur la pluralité des mondes*.

³ La maggior parte de' moderni naturalisti convengono che tale a un di presso sia la maniera con cui si formano le pietre. Vedi M. Geoffroi; M. Pluch ecc. Il Turneforzio però crede ch'elleno abbiano un principio di vegetazione.

- Apprestan più perfetto il fondo ai minerali,
Più scorrevol liquore le parti ne avvicina
60 Luce, e foco più attivo ne fan gemma divina.
Né perché sembrar possa mio dir al vulgo strano
Perciò penso io poeta, di a te parlar invano.
Tu sai, che tante volte n'avesti il petto pieno,
Quanto l'estro a noi vati renda l'occhio sereno.
65 Noi veggiam quel che agli altri non è di veder dato,
A noi il Cielo, il destino disserra Appollo, il fato:
Ma è poi nostr'uso antico sotto ad ombroso velo
Presentar alla turba i secreti del Cielo
Onde non li profani indotto spirito abbietto,
70 Ma sian mercede all'opra sol di un chiaro intelletto.
Quindi siegui benigno a porgermi l'orecchio
Mentre l'ordita tela a seguir m'apparecchio.
Di bel vario diaspro dal disegnato piano
Nello spazio, che forma tra le colonne un vano
75 Massiccio piedestallo sorge quadrato, e saldo,
Su cui statua si ferma di lucente smeraldo.
Di celeste scalpello opra, e fatica industrie
L'effigie rappresenta viva di un vate illustre:
Rileva in sulla base a caratteri d'oro
80 Il venerabil nome di chi mertò l'alloro.
Così sacro Museo divien la stanza adorna
D'Appollo, dove eterna la memoria soggiorna
Di que' celebri ingegni, che con merito raro
Di lor opre sublimi la patria, e 'l mondo ornaro,
85 Che con dolce lusinga di poesia soave
Schiuder seppero i cuori a virtù santa, e grave:
Sia, che alle scienze, e agli alti misteri di natura⁴
Spianata abbian la strada erta, scoscesa, e dura,
Sia, che all'utili arti abbiano aperto il varco
90 O proposto in esempio eroe di gloria carco,
Di lui l'eccelse imprese, o le veraci lodi
Cantando in grave carne⁵, od in variati modi⁶;

⁴ Poeti che trattarono le scienze o le arti. Arato, Nicandro fra' greci, Lugrezio, Virgilio tra' latini, l'Alamanni, il Fracastoro tra gli italiani ecc.

⁵ Poeti epici.

⁶ Poeti lirici.

- Oppure, che animando di viva azion possente
 Dei re gli acerbi fati, e della nobil gente⁷
- 95 Abbian, traendo il pianto dagli umidi occhi fuore,
 Alla virtù mercato rispetto, al vizio orrore.
 Né già gli ultimi nicchi a color son serbati⁸,
 Che con semplice stile, e moti arguti, e grati
 Di corregger osaro i popolar costumi
- 100 Spargendo in mezzo al riso di sapienza i lumi.
 Malagevole impresa, e di pericol piena,
 In cui per ogni etade un si distinse appena.
 Dunque d' Atene, e Roma (teatri ai grandi ingegni)
 Stan quivi i simulacri de' poeti più degni
- 105 Per man del merto stesso eretti infin d'allora,
 Che lor opre famose spargean viventi ancora.
 Né t'aspettar già, ch'io la numerosa schiera
 Nemmen de' più eccellenti rammentar voglia intera.
 Opra troppo sarebbe, Balbi, a me faticosa,
- 110 A te, che mastro sei, inutile, e noiosa:
 Alcun solo tra primi andar non dee negletto,
 Gli altri nel mio silenzio s'abbiano il mio rispetto.
 Quel venerabil cieco⁹ primo tra tutti splende,
 Che tutta Grecia in gara suo cittadin pretende.
- 115 Delle memorie antiche primo pittor industrie
 De' capitani achivi rese la fama illustre,
 E mentre che d'Achille alza il valor guerriero
 D'Ulisse l'accortezza, d'altri il prudente impero¹⁰
 Alla Grecia per anco rozza, discorde, e vile
- 120 Lezion divine appresta di prudenza civile.
 Lo sieguon con molti altri quel che ne' Campi Ascrei¹¹

⁷ Poeti tragici.

⁸ Poeti comici.

⁹ Omero; nome derivatogli appunto dall'esser privo degli occhi. Si sa che sette furono le città della Grecia, che si contendevan l'onore di essergli state patria. *Aul. Gel.* l.3. Tutti i buoni critici lo giudicano il più antico fra' greci poeti de' quali ci restino scritti, asserendo supposte le poesie che portano il nome di Orfeo, di Museo, delle Sibille ec. I due famosi poemi di questo gran padre della poesia sono l'*Iliade* e l'*Ulissea*, che per opinione di uomini valenti contengono il fiore della storia, della morale e della teologia degli antichissimi greci.

¹⁰ Agamennone generalissimo de' Greci sotto di Troja. *Iliad.*

¹¹ Esiodo allevato in Ascra città della Beozia. Vien creduto contemporaneo di

- Cantò l'opere e i giorni, e i generati dei;
E il sublime tebano, che d'Elide gli eroi¹²
Mentre loda, più chiari di lor fa i carmi suoi.
125 Gravi massime, e sante spira dal volto ancora
Mentre la fera rabbia de' cani lo divora¹³
Il tragico ateniese, che all'altro par dia loco¹⁴
Sol perché a questi l'anima investe un maggior foco;
Qui te pure ravviso, o mio Rodian gentile¹⁵
130 Che d'ogni attica grazia sparso hai il puro stile:
Solo esemplar leggiadro della commedia antica,
Ma lingua hai troppo aguzza e alla virtù nimica!
Più di te perciò Apollo ama quel ch'hai vicino
Della nova commedia scrittor aureo divino¹⁶.
135 Nessun dipinger l'uomo seppe più di costui:
Fantasia, stile, affetti, tutto si ammira in lui.
E se ne' suoi giudizi o prevenuta, o stolta
Atene un Filemone gli preferì talvolta¹⁷,
Ben se ne avvide poscia, e le dolse l'errore
140 Ingiusta col vivente, giusta col morto autore.
Molt'altre della sala stan nello stesso canto
Statue di lor che in Grecia ebber lode del canto;

Omero. Abbiamo di esso tre poemi. Primo l'*Opere e i giorni*. Secondo la *Teogonia*, o sia la genealogia degli dei. Terzo *lo scudo di Ercole*. Il suo stile è semplice, e nel genere mediocre.

¹² Pindaro di Tebe. Sublimissimo lirico. Cantò i vincitori de' giuochi olimpici famosi nella Grecia. Pieno di entusiasmo Orazio lo paragona ad un cigno, che sormonta le nugole.

¹³ Euripide, poeta tragico pieno di massime gravissime, ed eccellenti. Morì lacerato dai cani di un certo Archelao.

¹⁴ Soffocle, altro tragico ateniese contemporaneo ed emulo di Euripide, cui supera nella magnificenza e sublimità dello stile a giudizio degli intendenti. Vedi Roll. *Stor. Ant.*

¹⁵ Aristofane di Rodi. Poeta comico pieno di attiche veneri. Scrisse mentre fioriva ancora l'antica commedia. Ella era una crudelissima satira delle azioni de' cittadini viventi. Vedi Elio Don. in *Vit. Ter.* «Lacerò costui sanguinosamente Socrate filosofo gravissimo. Proscritta dal governo questa prima commedia diede ella luogo alla nuova che utilmente si ridusse ad una graziosa critica de' costumi generali degli uomini».

¹⁶ Menandro ateniese, altro autor comico. Si rese celebre nella nuova commedia. Intorno ad esso leggi Quintil. l. 10. c. I. *Inst. Orat.*

¹⁷ Filemone comico autore di un merito mediocrissimo. Vedi Quintil. loc. cit.

- Ma farti cenno io debbo d'alcun di quelli ancora
 Che figliuoli del Lazio Europa tutta onora.
 145 Padre della romana magnifica favella,
 Tromba del grande Scipio Ennio primo mi appella¹⁸,
 Del venerando vecchio nei rottami preziosi
 Come tra le rovine stanno i tesori ascosi.
 Grande, ed antica quercia posta in sacra foresta,
 150 Se l'occhio non alletta a religion pur desta.
 Quinci Lucrezio vedi, che con canora voce
 Mentre natura insegna alla natura nuoce¹⁹.
 Da fervida agitato amorosa mania
 Di ragion perde i lumi in sua filosofia.
 155 Ma dietro a lui ve' come il Mantovan sublime²⁰
 Sovra ogn'altro latino ottien le palme prime.
 Ei solo a tutta Grecia il primo onor contende
 Qualor le selve, i campi, gli eroi a cantar prende;
 Tanto de' più valenti poeti imita l'arte
 160 Mentre in sé le bellezze aduna in tanti sparte;
 Qual maestoso fiume d'acque salubri pieno
 Fecondità, dolcezza versa dal ricco seno.
 Col Venosin²¹, che in alto sale coi carmi suoi
 Facendosi maestro di quei che venner poi,
 165 E con quel che sì larga la poetica vena²²
 Ebbe, che non cantando potea parlar appena.
 Lascia pur gli altri, e solo mira quell'uom cencioso
 Colle mani incallite: quello è Plauto ingegnoso²³.
 Per varietà niuno gli è al paro d'accidenti,

¹⁸ Ennio poeta fra' romani antichissimo. Fu molto caro al maggior Scipione Affricano, di cui celebrò le vittorie. Vedi *Orat. Od.* 8, e *Cicer. Orat. Pro Arch. Poet.*

¹⁹ Tito Lucrezio Caro: scrisse sei libri *della natura delle cose*, ne' quali tenta di stabilire il sistema di Epicuro e di Democrito. Filosofo perciò pericolosissimo, ma poeta elegantissimo. Compose la sua opera negli intervalli che avea da una furiosa mania cagionatagli da una pozione amorosa. Vedi Euseb. *Cronic.*

²⁰ Virgilio celebratissimo poeta latino. Scrisse ad imitazione di Teocrito le *Egloghe*, di Nicandro, e di Esiodo le *Georgiche*, di Omero l'*Eneide*.

²¹ Orazio di Venosa. Sublime lirico latino. E' famosa la sua *Arte poetica*.

²² Ovidio facilissimo e abbondantissimo poeta latino a tutti noto.

²³ Plauto antico poeta comico latino. Esercitò la mercatura così sfortunatamente, che fu ridotto a girar la ruota da mulino per procacciarsi il pane. Vedi *Aul. Gel. Not. Atic.* Lib. 3. Vedi il giudizio che di questo autore dà Mad. Dacier nella sua prefazione alla traduzione di sue commedie.

- 170 Nelle arguzie, ne' sali egli ha rari talenti,
E mentre agir fa sempre l'operosa famiglia
I viluppi snodando desta ognor meraviglia.
Pur dietro a lui tu vedi chi di pennel divino
Provveduta la mano, lo siegue d'avvicino.
- 175 Degli umani costumi vero pittor perfetto,
Terenzio la natura esprime in ogni affetto²⁴,
Cosicch  a sue commedie mentre sedendo assisti
I caratteri, i casi vedi, che in casa hai visti,
Onde sebben talora l'azion languisce in scena
- 180 Fa che non te ne avvedi, e non ne senti pena.
N  con te debbo ingiusto esser, Italia mia,
Cosicch  mentovato alcun de' tuoi non sia
Tra tanti, che adornaro la nuova tua favella
D'opre chiare, per cui quante ogn'altra si abbella,
- 185 Primo di tutti osserva quel grave fiorentino²⁵
Filosofo perfetto, teologo divino,
Che nella sua Commedia di sapienza piena
Tutto il pi  puro accolse della castalia vena,
Sebben, tra i duri sterpi della ancor rozza lingua
- 190 Scorrendo quasi a stento, suo valor non distinguea
Forse talun, che vago solo d'erbette, e fiori,
Perch  ascosi tra roccie, lascia i ricchi tesori.
Guarda quell'altro toscano²⁶, che in amorosi lai
Si scioglie, anzi quel lauro, che non seccher  mai.
- 195 Volgi poscia lo sguardo a quel fecondo ingegno²⁷,
Che sul Po d'immortale gloria si rese degno
Mentre or su vasta tela con sinceri colori
L'umanit  dipinge arme cantando, e amori
Or con lepide scene i popoli ammaestra,

²⁴ Altro comico scrittore famosissimo. Nato in Affrica, fu schiavo, poi liberto di Terenzio Lucano Senatore romano, e carissimo al secondo Scipione. Vedi il giudizio che di sue commedie porta Mad. Dacier nella sua prefazione alla traduzione delle medesime.

²⁵ Dante Alighieri fiorentino. Fiori verso la fine del 13. secolo. E' famoso il suo poema dell' *Inferno*, *Purgatorio*, e *Paradiso*, l'intitol  *Commedia*.

²⁶ Francesco Petrarca. Notissimo   il suo *Canzoniere*, in cui esalta i pregi della celebre mad. Laura

²⁷ Lodovico Ariosto ferrarese. Oltre all'altre sue opere celebratissimo   l'*Orlando furioso*. Non lo son forse meno le sue *Commedie*, e le sue *Satire*.

- 200 Or con severi carmi: penna sempre maestra.
 Agli avidi tuoi sguardi alfin non s'offra invano
 Il sublime Chiabrera, il Pindaro italiano.
 Ma imitator felice della maestà latina
 Ammira il gran Torquato²⁸. La grand'opra divina
- 205 Canta in sette giornate, poi con eroica tromba
 Fa sì, che in mille bocche il pio acquisto rimbomba.
 Ape accorta somiglia, che da ogni fior raccoglie
 I succhi più soavi, e in dolce mel gli scioglie.
 Dal rammentar tuoi pregi, Francia, i' già non m'arretro:
- 210 Te non lascio Cornelio, te gran Racine indietro.
 Del tragico coturno superbamente adorni
 Sulla Senna traeste di Soffocle i bei giorni.
 Quel, che là vedi, e faccia così festevol mostra
 È il celebre Moliere, che dall'Italia nostra
- 215 Le sparse idee cogliendo de' comici lavori
 Sinor tenne a ragione del socco i primi onori.
 Dal pubblico teatro a flagellar ei prese
 Le ridicole usanze del suo gentil paese:
 Fedele nei ritratti gli orna non li sfigura;
- 220 Parla ognor con le voci, coi sensi di natura;
 Cautamente poco in questo, se mentre sveller tenta
 I minuti difetti, viva poi la sementa²⁹
 Lascia di quei nel mondo, e la coltiva accorto,
 Che allo spirito umano fanno più grave il torto.
- 225 Pur i comici pregi primo ei riporta al mondo,
 Largo spianando il campo a chi venga secondo.
 Or questo, Balbi amico, è il sacro loco adorno
 In cui Febo e le Muse, che a lui siedono d'intorno
 Da inappellabil santo, severo tribunale
- 230 Decidono del merto d'ogni scrittor mortale.
 Diva più ch'aura lieve, ch' ha l'ali al dorso, al piede,
 Ch'ode con cento orecchi, che con cent'occhi vede,

²⁸ Torquato Tasso. Famosa di questo celebre poeta è la *Gerusalemme liberata*, ma non ha forse minor merito l'opera sua delle sette giornate del *mondo creato* scritta maestosamente in verso sciolto. Moltissime altre belle opere egli ha scritte sì in verso, che in prosa.

²⁹ Vedi M. Baillet, *Jugemens de Scavans*, e M. Bouvet, *Maximes, et reflexions sur la comedie*.

- Che di rumor nascendo d'esso si nutre, e cresce,
E spesso, tra noi stando, il falso al vero mesce
235 Sorge di terra, e poi, che scorsa l'ha qual vento
Rumoreggiando intorno con cento bocche, e cento
S'innalza a poco a poco alle region sublimi
Nunzia alle sacre Muse da' luoghi bassi, ed imi;
Ma quanto più s'innalza per la sostanza pura
240 Dell'etere passando, tanto più si depura,
Cosicché delle dive giunta al sacrato loco
Del genio suo fallace nulla ritien più, o poco:
Allora ad esse narra quali opre in ciascun lido
Sorgono in luce, e quale tra noi ne corre il grido:
245 Delle nove sorelle quindi³⁰ ciascuna accoglie
Quel che più si conferma alle natie sue voglie,
E se esaltar mai sente oltre al costume usato
Il merto, e la fatica di qualche autor pregiato,
Quella cui l'opra egregia singolarmente spetta
250 Di recarne ad Apollo la notizia si affretta.
Allor nel sacro tempio l'assemblea si raguna:
La promotrice Musa le laudi ad una ad una
Esponvi del poeta, che immortalar pretende:
Momo si oppone: Apollo il decreto ne rende;
255 Perché giunger non dee se non purgato merto
A cinger lassù in cielo verde apollineo serto.
Quindi sebben le voci, che colà fama adduce
Qual oro raffinate abbia l'eterea luce
Pur non consente il nume, che simulacro s'erga
260 Eterno ad uom, che chiaro prima il ver non emerga
Sotto l'aspro flagello di critica mordace
D'un nume, che il difetto più minuto non tace.
Sino all'augusta regia già dell'adriaco lido
Recato avea la fama di Carlo il nome, e il grido:
265 Sull'opre di Fegejo³¹ già esultava Talia³²;

³⁰ Ognuna delle nove Muse fingono i poeti, che prediliga un'arte, o una scienza in particolare, qual d'esse però alla epopeja, qual alla lirica, qual alla tragedia, qual alla commedia presiede, qual alle filosofiche scienze.

³¹ Polisseno Fegejo: nome arcade del celebre Signor Dottor Carlo Goldoni vivente poeta comico illustre.

³² Talia. È la Musa presidente alla commedia.

- Tra i figli suoi il più caro già chiamarlo solia;
 Al nuovo simulacro già disegnava il loco
 Più cospicuo, e al suo merto già ogni onor pareva poco.
 Quando l'alme sorelle raccolte, e in mezzo ad esse
 270 Appollo, impaziente in tai detti si esprese.
 Tardi, ma pur è giunto il momento felice,
 Suore, in cui le mie glorie anche a me produr lice.
 Un nome io vi propongo d'eternità sì degno,
 Che nol fu più di lui altro sublime ingegno.
 275 Suo merto, suo valore già v'è noto abbastanza:
 De' comici poeti qual Polisseno avvanza?
 Immagini novelle, molteplici argomenti,
 Inesausta miniera di favole, e accidenti,
 Veritade, natura, semplicità di stile,
 280 Che non dispiace al grande, che si accomoda al vile.
 Caratteri novelli, costumi naturali,
 Massime rette, e sode, grazie, facezie, e sali
 Son pregi in esso accolti, ch'altri giammai non ebbe,
 Ch'ei sortì da natura, che collo studio accrebbe;
 285 Dunque, che più si tarda? Non dovria un solo istante
 Differirglisi un premio, che a lui doveasi inante;
 Ma perché turbar l'ordine fora anche in ciel delitto
 Sollecito adempisca Momo al dover prescritto:
 Con dicerie indiscrete non ci rubi quell'ore,
 290 Che tutte di Fegejo sacrar densi all'onore;
 E se v'ha qualche ingrato, che gli sia ingiusto in terra
 Non gli si faccia ancor qui in cielo iniqua guerra.
 Mentre così la diva all'assemblea parlava
 Contorcendosi Momo d'or in or sogghignava,
 295 Qual dai veneti rostri mentre orator perora
 Par che il rival ne frema, e il derida talora.
 Ma poi che fin Talia al ragionar suo impose
 La testa un po' crollando, così Momo rispose.
 Bel modo inver, o dei, d'andar incontro al vero;
 300 Cercar ch'altri non dica libero il suo pensiero:
 Ma ad adular vilmente Momo non si risolve:
 Mio costume, mio uffizio dai riguardi mi assolve.
 Il comico scrittore, cui donar si pretende
 Loco tra i sommi vati, merta, (e chi gliel contende?)
 305 Che in qualche grado ei s'abbia d'estimazion, d'onore
 Per questo almen, che primo il perduto splendore

- Restituir procura all'italiche scene
Di scioccherie gran tempo, e di pericol piene;
Ma che in questo d'Apollo sacro augusto museo
310 Eterno gli si debba rizzar d'onor trofeo
Come se al sommo ei fosse di sua bell'arte giunto;
Questo, (Talìa perdoni) questo è ben altro punto;
Pur al desio, ch'ha anch'essa d'aver un chiaro figlio,
Scarsa qual n'è, si doni l'improvvido consiglio;
315 Ma un desio, che natura rende in essa innocente,
Per ragione non fora in noi da colpa esente.
Se all'opere di Carlo, ch'eternar si presume
Qualche beltà soltanto mancasse, e qualche lume;
Se un qualche picciol neo sol le oscurasse in parte
320 I più sacri principi salvando almen dell'arte,
Rispettando io gli affetti, le brame di costei,
Che suo figlio lo appella, forse che tacerei;
Ma un autor che ribelle ai saggi documenti
Degli antichi maestri infin dai fondamenti
325 La simetria rovescia della commedia, e i modi,
Ond'è a giovar diretta, non fia giammai, ch'io lodi.
Prima legge è dell'arte, che sia il protagonista
Posto d'un uom vizioso ai cittadini in vista,
Ond' il vizio schernito faccia spreggevol prenda,
330 E l'opposta virtude quindi a onorar si apprenda.
Né stitico già questo di pedante è precetto:
Natura lo prescrive: il popol vuol diletto;
E quando a stuolo a stuolo alle scene ei concorre,
Di rider disioso a un spettacolo corre;
335 Donde ben giustamente ei riede mal gustato,
Se in vece del teatro vi trova il peripato³³.
Però perché non abbia sembianza di lezione,
Giammai buona commedia virtù diretta espone;
Ma il popol deludendo con utile artificio,
340 La insegna obliquamente mentre flagella il vizio.
Or quale puote aver lode un, che sentieri opposti
Batte a quei, che i maestri dell'arte hanno proposti?

³³ Il Liceo di Atene fu così chiamato dal passeggiarvi che faceano i filosofi dando le lor lezioni ai loro discepoli. Quindi Aristotile principalmente prese la denominazione di peripatetico, e dopo di esso i suoi seguaci.

- Un uom prudente³⁴ in scena, quindi un'onesta dama³⁵
 Che dal suo cavaliere onestamente s'ama,
 345 Donzella poi di caste, ed onorate voglie³⁶;
 In seguito una buona, e tollerante moglie³⁷,
 Una dama prudente³⁸, un onesto avvocato³⁹
 Nelle prime commedie il tuo Goldon ci ha dato.
 Poscia avanzando sempre un tutor diligente⁴⁰,
 350 Un fido e vero amico⁴¹, una figlia ubbidiente⁴²,
 Un'altra moglie saggia⁴³, un gentil cavaliere⁴⁴,
 Un povero bensì, ma onesto avventuriero⁴⁵:
 Ma che? Fino di Persia non condusse una sposa⁴⁶
 Magnifica comparsa a far di virtuosa?
 355 E in teatro l'immagine pura a ritrar non prese
 Della stessa virtude nel filosofo inglese?⁴⁷
 Alla commedia, or dico, se queste s'han per buone
 Non più si adatti il socco⁴⁸, ma il pallio di Zenone⁴⁹.
 Or a questo precetto ne vien dietro un secondo:
 360 Non son atti a commedia tutti i vizi del mondo.
 Se in ridicolo aspetto dee comparire in scena
 Il vizio, esser non dee tal, che cagioni pena.
 Un delitto, un misfatto sdegno, non riso move;

³⁴ *L'uomo prudente.*

³⁵ *Il cavaliere, e la dama.*

³⁶ *La putta onorata.*

³⁷ *La buona moglie.*

³⁸ *La dama prudente.*

³⁹ *L'avvocato.*

⁴⁰ *Il tutore.*

⁴¹ *Il vero amico.*

⁴² *La figlia ubbidiente.*

⁴³ *La moglie saggia.*

⁴⁴ *Il cavalier di buon gusto.*

⁴⁵ *L'avventuriero onorato.*

⁴⁶ *La sposa persiana.*

⁴⁷ *Il filosofo inglese.*

⁴⁸ Il socco era una specie di stivaletto, di cui calzavansi gli attori comici a differenza del coturno, che usavano gli attori tragici.

⁴⁹ Il pallio era una specie particolar di mantello usato da' filosofi pagani, per cui distinguevansi da coloro che non professavano filosofia. Zenone fu, come si sa, il capo della rigida setta degli stoici.

- Una grande sventura pietà, dolor commove;
365 Al suo vizioso sempre disprezzo la commedia
Dee conciliar nel popolo, odio al suo la tragedia;
Quindi soffrir non posso un figlio snaturato,
Che al suo buon genitore il toscano ha preparato⁵⁰;
Né un crudele marito, che in una tazza morte⁵¹
370 Destina all'amorosa, e saggia sua consorte:
M'irrita un uom violento⁵² che turba ogni diritto
Di ragion, di natura; orror mi fa trafitto,
La bile mi riscalda un'indegno impostore⁵³,
Che un semplice tradisce sì che ingannato muore.
375 Né adulator⁵⁴ i' chiamo, ma scellerato, e infame,
Chi agli innocenti ordisce le più perfide trame.
Così orrendi misfatti, stragi sì sanguinose,
Sono pure in commedia intollerabil cose!
Se i caratteri poi vo' esaminar dappresso,
380 Ahi come son condotti quasi sempre all'eccesso!
Vuol pingermi un poeta, e un pazzo mi colora⁵⁵:
Potrebbe l'imprudente dirsi una bestia ancora⁵⁶.
Nell'amorosa serva ravviso una eroina⁵⁷:
Pamela più che donna sembra cosa divina⁵⁸.
385 Or chi nell'opre sue sì gravi errori ha sparsi
Oggi sommo poeta, dive, dovrà chiamarsi?
Mentre col fuoco agli occhi, e col veleno in bocca
Contra al gran Polisseno Momo tai dardi scocca,
Accendersi le Muse, Apollo arder di sdegno,
390 Ben si avvede il maligno, che sa, che passa il segno,
Quindi turbato, e pieno il volto di vergogna
Ripiglia astuto: i' sento Talia che mi rampogna,
Già sentola di lunga mordace diceria

⁵⁰ Nell' *Uomo prudente*.

⁵¹ Nella *Moglie saggia*.

⁵² Lelio nella *Buona moglie*.

⁵³ Ne' *due gemelli*.

⁵⁴ L' *adulatore*.

⁵⁵ I *poeti*.

⁵⁶ L' *imprudente*.

⁵⁷ La *serva amorosa*.

⁵⁸ La *Pamela*.

- Imputar il mio dire: un encomio vorria,
395 Ma lo farà ben ella, e già udirla m'aspetto
Alzar sopra Moliere il suo Carlo diletto.
Faccial pur quanto vuole: io soffrirollo in pace,
Ma a lodar non mi astringa quel, ch'in lui mi dispiace,
Forse per gradir lei tradir debbo il dovere?
400 Più onesto sia per Momo, più agevole il tacere.
Tacciansi dunque i rozzi sbagli intorno alle scienze.
Si taccian nella tosca lingua le negligenze,
E quando serpe al piano con sì gravi difetti,
Diansi pure a costui da noi gli onor più eletti:
405 Dive: se questo avviene tutti cotesti vani
Di nuove statue avrete occupati domani;
E mentre si dia loco con pernicioso esempio
A chi ha pur qualche pregio in questo augusto tempio;
I poetastri più vili si affolleranno a stuolo,
410 E l'illustre museo riempir potrà un dì solo;
Anzi sarem costretti a sommo scorno nostro
I Menandri, i Terenzi cacciar da questo chiostro,
Ed in luogo di Plauto, in luogo di Moliere
Gli eguali al Cicognini⁵⁹ noi ci dovrem tenere.
415 Alla satira acerba così Momo diè fine,
Quando in giro rivolte le luci alme divine,
Surse Talia dal seggio, e il viso componendo
In placido sereno incominciò dicendo.
Dal costui labbro, o Numi, non è in quest'oggi uscita
420 Cosa, che mille volte voi non abbiate udita.
Usò lo stesso stile, che sempre usar ei suole,
Quando ragione al merto da noi render si vuole.
Scopo alle sue saette fur nell'età passate,
E Menandro, e Terenzio, ma voi qui gli onorate.
425 Contro al dotto Moliere vomitò rabbia eguale,
Ma del dotto Moliere sta qui 'l nome immortale.
Dunque esito simile avrà questa tenzone
All'altre, se simile usa, e peggior ragione.
E già me lo promette quel generoso sdegno,
430 Onde ardeste voi meco mentre ei passava il segno.
Quindi di mia vittoria in mia ragion sicura,

⁵⁹ Scrittore di commedie irregolarissime del secolo passato.

- Per compir nostri riti, fo fronte a sua impostura.
Solo il vizio in commedia por si deve in prospetto:
Questo dà Momo in oggi primo essenzial precetto;
435 Morde ei perciò il mio Carlo, perché virtù talora
In esempio propone, che alletta, e che innamora.
Ma chi formò tal legge? Apollo, tu lo sai,
Se ai poetici ingegni tal freno hai posto mai.
Un degli utili mezzi, per cui virtù s'ispira,
440 È bene, io non lo nego, prender il vizio in mira;
Ma un altro mezzo è pure dei spettatori agli occhi
Presentar la virtude sì, che allettando tocchi.
Comico autor con lode calca la strada prima;
Può calcar la seconda sol chi più si sublima.
445 Prender unqua non deve dalla virtù il soggetto,
Poeta, che non sappia con essa dar diletto;
Ma chi di sue sembianze austere sa spogliarla,
E di grazie vestirla copiosamente, e ornarla
Per modo tal, che senza avvilar lei, figura
450 Piacevol prenda l'opra, in cui virtù figura,
Dalle comiche leggi non sol, reo, non declina,
Ma per via più sublime al lor fin si avvicina.
Or chi meglio possiede di Carlo sì bell'arte?
Di sue vaghe commedie splende ella in ogni parte.
455 Quanto, virtù, sei bella, festevol, graziosa,
Se sua man ti dipinge in donzella, in isposa!
Più non rechi spavento in rigido sembiante
Filosofo discreto se ti presenta inante;
Cento vezzi d'intorno ognor ti scuoton l'ali;
460 Non di argute facezie, non priva sei di sali;
E tanto più rilevi, quanto l'opposto vizio
Sempre a fronte hai con utile mirabile artificio:
Tai caratteri intreccia l'accorto autor valente,
Che con sì bel corteggio sei l'amor della gente.
465 Né già è ver, ch' ei non sappia trar dai difetti il riso;
Né che grondi il teatro sempre di sangue intriso.
Chi più di Polisseno in ridicolo arnese
Seppe trar sulle scene i vizi del paese?
Di quanti bei caratteri non è sempre ripiena
470 Dacché Carlo vi suda l'illustre adriaca scena?
Ordin non v'ha nessuno, cui sia toccar permesso,
I cui vizi non abbia con gentil scherno espresso.

- L'Antiquario⁶⁰, i Poeti⁶¹, il Caffè⁶², le Gelose⁶³,
 Il Bugiardo⁶⁴, il Moliere⁶⁵, le Donne puntigliose⁶⁶,
 475 L'accorta Locandiera⁶⁷, i Mercanti⁶⁸, il Tutore⁶⁹,
 Il Festin⁷⁰, son fors'opre, che spirino terrore?
 E le Donne ciarliere⁷¹, l'Amante militare⁷²,
 Il feudatario⁷³, pianto a chi fecer versare?
 Ridicolo il soggetto è di commedie tali;
 480 Di caratteri ornate son tutte originali;
 Mente però costui s'osa appellar tragedie
 Del lepido mio Carlo sì gioconde commedie:
 Ma perché il gran poeta a cambiar sempre intento
 Volle (e questo sol forse cinque, o sei volte in cento)
 485 Con più veemente affetto toccar talvolta i cuori,
 Perciò pongonsi in vista sol gli apparenti errori
 Dell'impostor mendace, e con maligna frode
 Tace i pregi reali degni d'eterna lode.
 Tace il don della vasta feconda fantasia
 490 Per cui sempre novelle immagini egli cria:
 La mirabil condotta di sue favole ei tace:
 L'arte del sceneggiare rammentar gli dispiace.
 Il natural dialogo, la semplice favella,
 I sali egli non gusta onde ogni scena abbellia:
 495 La proprietà, la mutua relazion non mira
 Dei leggiadri episodi: la moral non ammira
 Saggia, discreta, e soda sparsa non sol nei detti,
 Ma nei fatti, che esempi son di virtù perfetti.
 Le umane passioni di non sentir s'infige

⁶⁰ *L'antiquario, o sia la suocera, e la nuora.*

⁶¹ *I poeti.*

⁶² *La bottega del caffè.*

⁶³ *Le donne gelose.*

⁶⁴ *Il bugiardo.*

⁶⁵ *Il Moliere.*

⁶⁶ *Le donne puntigliose.*

⁶⁷ *La locandiera.*

⁶⁸ *I mercatanti.*

⁶⁹ *Il tutore.*

⁷⁰ *Il festino.*

⁷¹ *I pettegolezzi delle donne.*

⁷² *L'amante militare.*

⁷³ *Il feudatario, o sia il conte di Montefosco.*

- 500 Con qual delicatezza l'esperto autor dipinge:
La scioltezza, la grazia riconoscer non degna
Dei vivi suoi ritratti, e morderlo s'ingegna
Come se troppo ardito pittor in sua pittura
I tratti cancellasse del vero, e di natura;
- 505 Quand'anzi alcun non ebbe pennello più fedele;
Nessun disegnar seppe mai più espressive tele:
Che se pur sue figure talvolta a costui sembra,
Ch'abbian sproporzionate, e gigantesche membra,
Sol ne incolpi se stesso, che da quella distanza
- 510 Per cui fatte non sono a mirarle si avvanza.
Chi non sa che in teatro dee da pittor provetto,
Perché giusto figuri, ingrandirsi l'oggetto?
Ma che vuol dir costui qualora mi rammenta
Gli sbagli nelle scienze? Faccia sì, ch'io gli senta.
- 515 Dagli impostori è questo l'artificio, che s'usa:
Accusar francamente, e non provar l'accusa.
Ma diasi pur ancora, che un qualche error ci sia
D'erudizione in linea, o di filosofia:
La gloria di filosofo oggi non cerco a Carlo:
- 520 Verrà un giorno fors'anco, che Urania potrà farlo⁷⁴;
Solo io pretendo in oggi qual poeta eccellente
Che Apollo il riconosca, che onorilo la gente.
Per errori fuor d'arte non negasi l'alloro:
Se ciò fosse, nessuno l'avrebbe di costoro,
- 525 De' quali pure l'effigie noi veggiamo qui intorno
Aumentare la luce di quest'almo soggiorno;
Né l'avria il gran Marone, di cui tant'alto è 'l grido
Giacché nel secol stesso Enea congiunse, e Dido⁷⁵.
Con non minor malizia a Fegejo si oppone,
- 530 Che nella tosca lingua non serba ragione.
Picciol fora difetto in chi tante bellezze
Conta, per cui in poesia suo gran valor si apprezze.
Grande non era meno la gloria di Torquato⁷⁶

⁷⁴ Urania è la Musa che presiede alle filosofiche scienze.

⁷⁵ Didone visse circa tre secoli dopo di Enea. Tutti i critici riconoscono in Virgilio questo anacronismo.

⁷⁶ È famosa la lunga renitenza ch'ebbe l'illustre Accademia della Crusca in dar autorità di lingua alla *Gerusalemme liberata* del Tasso. Voluminosi sono gli scritti degli accademici di que' tempi su questo argomento, le critiche, e le apologie.

- Quando ancora Firenze non l'aveva adottato.
 535 Ma a chi d'ogni italiano popol vuole uditori,
 Non debbonsi di lingua rimproverar errori.
 Le voci più comuni, le frasi popolari
 Deonsi usar, se ogni plebe vuolsi, che intenda, e impari.
 Quindi all'util di tutta la Grecia Omero intento
 540 Tutti i greci dialetti usar con lode i' sento⁷⁷.
 Ma che? Tu volgi altrove, invido nume, il volto
 Per celar quella giusta vergogna onde sei colto?
 Ceda, ceda l'invidia il loco al vero merto,
 E sia questo quel giorno, che 'l faccia chiaro, e aperto.
 545 Voi lo sapete, o numi: giacea mesta, e dimessa
 Sotto a lunga vergogna la comica arte oppressa.
 Primo fu Polisseno, che darle mano osasse,
 Che incontro al guasto stile ardito gli occhi alzasse:
 Dai teatri d'Italia primo ei cacciò in esiglio
 550 Quanto, o santa onestate, porti potea in periglio,
 A scurrili facezie, ai laidi moti, e gesti
 Sostituì egli il primo le grazie, i sali onesti:
 Quindi impugnando incontro al vizio aspro flagello
 Rese comune al volgo l'idea del buon, del bello,
 555 E le venete scene dotte per lui nell'arte
 Diffusero i suoi pregi d'Europa in ogni parte⁷⁸.
 Or mentre il nome suo Gallia, Germania onora
 Porta ei seco sull'ali il nome d'altri ancora.
 Dal cieco obbligo, Martelli, in cui era sepolto
 560 L'alessandrin suo ritmo, sorge, e con plauso è accolto
 Mercé di lui, che primo dar più semplice giro
 Seppe all'oscuro metro, ch'or così chiaro ammiro.
 Dagli italici torchi avvien già che s'imprima⁷⁹
 Di Carlo a gara ogn'opra, siasi ella in prosa, o in rima,

⁷⁷ Ne' poemi infatti di Omero trovano i professori della greca lingua usato non solo l'attico dialetto, ch'era come il toscano della Grecia, ma eziandio il jonico, e gli altri tutti.

⁷⁸ Si rappresentano con applauso alla Corte imperiale di Vienna le commedie del Signor Goldoni, ed alcune di esse sono state tradotte in lingua tedesca. Si pregiano molto alla corte di Dresda l'opere del medesimo autore, e ne ha fatte molte ricerche la Francia.

⁷⁹ Le commedie del Signor Dottor Goldoni stampansi attualmente in Venezia, Firenze, Bologna, Napoli, Pesaro, e altrove.

- 565 E noto, e celebrato del veneto Goldoni
Passa l'illustre nome all'estranie nazioni.
Or come temer posso, che qui dove si rende
Giustizia anche a quel merto, che in terra non risplende,
Perché sotto al livore degli invidi mortali
- 570 Oppresso, puote a stento appena batter l'ali;
A un valor, che in se stesso già splendido, e distinto
Sin laggioso l'invidia ha soggiogato, e vinto
Quel loco non si doni, che giusta la sua gloria,
Consacri, ed immortale ne serbi la memoria.
- 575 Così Talia: ed Apollo il luminoso volto
Seren oltre all'usato alla Diva rivolto:
Mio figlio, disse, è Carlo: s'orni de' raggi miei
Suo nobil simulacro; l'onorino gli dei.
Han divin pregio, io 'l dico, l'opre, che in luce ei pose;
- 580 Ma quelle che verranno fian più ancor luminose:
Immacabil valore io spirerogli al petto
Tal, che ne frema invidia di vergogna, e dispetto.
Al decreto del nume tutta di lieti viva
Rimbombò la gran sala, e n'esultò la diva:
- 585 Egual letizia in seno n'ebber l'alme sorelle:
S'alzò di Carlo il nome sin all'ultime stelle;
Quindi, eretta l'illustre effigie in un momento,
Recò al museo d'Apollo più splendido ornamento:
In lucente smeraldo scolpilla il merto stesso
- 590 La collocò la gloria al gran Moliere appresso:
Eternità tai note v'incise di sua mano:
Polisseno Fegejo, il Moliere italiano.

Quando infuriava la polemica tra goldonisti e chiaristi, tra il 1754 e il 1755 uscirono a Venezia per i torchi di Francesco Pitteri tre pometti in difesa di Carlo Goldoni: *La commedia*, endecasillabi sciolti di Eubite Leontineo, *alias* il padre gesuita Giambattista Roberti, *La vera commedia*, versi martelliani del pastore arcade Midonte Priamideo, al secolo il conte milanese Pietro Verri, e *Il museo d'Apollo*, poemetto anonimo in martelliani che Goldoni dapprima attribuì alla penna di Giovanni Falier⁸⁰

⁸⁰ Scriveva nella nota dell'*Autore a chi legge* premesso a *Il contrattempo o sia il chiacchierone imprudente*: «*Il Museo d'Apollo*, graziosissimo poemetto di un dottissimo Cavaliere Veneziano, cui è dedicata la commedia trentesima di questa

e poi restituì alla paternità di Nicolò Beregan⁸¹ (1713-1793), patrizio veneto, omonimo e nipote del più celebre zio, autore di libretti per musica⁸². Dei tre poemetti, due sono stati riproposti in anni più o meno recenti: *La vera commedia* è apparsa per cura di Maria Grazia Pensa nel quarto volume della *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca* (Olschki, Firenze MCMLXXXIII, pp. 27-47), *La commedia* si legge ora nel quaderno XII di «Problemi di critica goldoniana» con una lunga introduzione di Giovanni Battista Sandonà (2005, pp. 50-101: 90-101). A completare le moderne edizioni del trittico manca all'appello *Il museo d'Apollo*, che nello scorcio del secondo Settecento ebbe una discreta fortuna. Accolto con favore, nel 1754 conobbe due edizioni; successivamente fu ristampato con i versi di Pietro Verri nel XIII volume dell'edizione Fantino Olzati delle *Commedie* di Carlo Goldoni (1756-1758) e nel dodicesimo tomo della seconda serie della raccolta delle *Commedie* goldoniane pubblicata in Torino da Guibert & Orgeas (1774-1777); infine, dopo essere stato raccolto tra le *Poesie diverse di Niccola Berengan patrizio veneto e senatore* (Padova, 1786), figurò nel volume XXXI (1793) delle *Opere teatrali* di Carlo Goldoni pubblicate a Livorno dalla stamperia di Tommaso Masi.

Legato da amicizia a Nicolò Balbi (1710-1790), autorevole protettore del commediografo dai tempi del *Belisario*⁸³ (1734) e patrono della *Vedova scaltra*, Nicolò Beregan è l'«Eccellentissimo Signore» cui nel 1751 Goldoni si presentava chiedendo garanzia per *La buona moglie* e mentre domandava il favore di «porre in fronte ad una delle sue opere il veneratissimo nome» del patrizio veneto, il commediografo ritraeva un uomo dal temperamento umbratile che, nelle «ore d'ozio e di riposo» a lui concesse dalle «pubbliche incombenze», coltivava la «poesia, la storia, l'erudizione»⁸⁴. Non diversamente Orazio Arrighi Landini, nobile fiorentino dalla vita tormentata, che dopo aver cercato riparo presso varie corti italiane fissò la sua dimora a

edizione», in C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Mondadori, Milano 1969⁴, vol. IV, p. 927. L'edizione è la fiorentina Paperini, la commedia trentesima è *L'erede fortunata*, dedicata a Giovanni Falier.

⁸¹ Cfr. *Mémoires*, p. II, ch. XXXII.

⁸² Cfr. G.M. Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia*, presso a G.B. Bossini, Brescia, 1753, vol. II, 2, pp.916-917.

⁸³ Si veda la prefazione al t. XIII dell'edizione Pasquali, in C. GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 719.

⁸⁴ C. Goldoni, *A Sua Eccellenza il Signor Niccola Berengan patrizio veneto*, dedica di *La buona moglie*, ivi, vol. II, p.521.

Venezia⁸⁵, ricordò Beregan come un «gentiluomo pieno di filosofia e di sensata erudizione universale, e adorno di benignità per tutti, gentilezza quasi senza pari, e di costumi dolcissimi, il quale togliendo i momenti avanzatigli da' suoi gravi impegni per la patria, a i privati sollievi, va impegnandoli ne' dilette a lui filosofici studi»⁸⁶.

Dopo avergli dedicato *La buona moglie*, Carlo Goldoni parlò di Beregan in una pagina dei *Mémoires*, in cui nei tardi anni francesi rievocava le accese polemiche intorno al suo teatro e mentre, secondo il suo stile, taceva il nome degli avversari, fece espressa menzione, invece, di alcuni suoi sostenitori:

Mon voyage de Parme, le diplôme et la pension que j'en avois obtenus, exciterent l'envie et le courroux de mes Adversaires.

Ils avoient débité à Venise pendant mon absence que j'étois mort ; et il eut un Moine qui osa dire qu'il avoit été à mon enterrement.

Arrivé sain et sauf chez moi, les esprits malins se vengerent de ma bonne fortune: ce n'étoit pas les Auteurs, mes antagonistes, qui me tourmentoient, mais les partisans des différens Spectacles de Venise.

Des gens de lettres qui avoient quelque consideration pour moi, prirent à tâche de me défendre: voilà une guerre déclarée dans laquelle j'étois fort innocemment la victime des esprits irrités. Mon systeme a toujours été de ne pas nommer les méchants; mais je puis bien m'honorer du nom de mes défenseurs.

Le Pere Roberti, Jésuite, aujourd'hui l'Abbé Roberti, un des plus illustres Poètes de la Société supprimée, publia un Poème en vers blancs, intitulé *la Comédie*; dans lequel, parlant de ma réforme, et faisant l'analyse de quelques scenes de mes Pieces, il encourage ses compatriotes et les miens à suivre l'exemple et le systeme de l'Auteur Vénitien.

Le Comte Verri, Milanois, suivit de près l'Abbé Roberti; il mit pour titre à son Ouvrage *la Veritable Comédie*, fit les détails de mes

⁸⁵ Per Arrighi Landini si veda: A. Battistini, *Tra Newton e Vico: «Il tempio della Filosofia» di Orazio Arrighi Landini*, in *L'Accademia degli Agiati nel Settecento europeo. Irradiazioni culturali*, a cura di G. Cantarutti e S. Ferrari, Angeli, Milano, 2007, pp. 11-34; la scheda di Antonella Dolci nel *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1962, vol. IV, pp. 313-315; la nota di Maria Augusta Morelli Timpanaro a p. 58 del volume *Per una storia di Andrea Bonducci (Firenze 1715-1766). Lo stampatore, gli amici, le loro esperienze culturali e massoniche*, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma 1966.

⁸⁶ Così Orazio Arrighi Landini scriveva nella nota 9 a p. 128 di *Il tempio della filosofia. Poema di Orazio Arrighi Landini fra gli Agiati Dorinio. In cui con accrescimenti e osservazioni del medesimo autore si illustra Il sepolcro d'Isacco Newton. Con gli argomenti di Leontippo Accademico Agiato*, appresso Marco Carnioni, in Venezia MDCCLII.

Pieces qui lui parurent les meilleures, et les donna comme des modeles à suivre pour achever la réforme du Théâtre Italien.

Le Musée d'Apollon, Poème en vers Martelliani de son Excellence *Nicolas Berengan*, noble Vénétien, étoit encore plus considerable que les autres: cet Ouvrage très-bien fait, et décoré de notes savantes, fut extrêmement goûté du Public, et me fit un honneur infini.

D'autres Patriciens de Venise écrivirent en ma faveur à l'occasion des disputes qui s'échauffoient toujours davantage: le Comte *Gaspar Gozzi*, homme de lettres, très-savant, Auteur de quelques Tragédies et de quelques Comédies Italiennes, prit aussi mon parti, et m'honora par ses poésies de ses éloges; et le Comte *Horace Arrighi Landini* de Florence trouva dignes de sa Muse Toscane les Ouvrages de l'Auteur Vénitien. (*Mémoires*, p. II, ch. XXXII)

Tra tutti gli interventi in sua difesa succedutisi nella metà degli anni cinquanta, il vecchio autobiografo ne ricordava solo tre, tenuti insieme da un filo che compone la trama della fitta rete protettiva tesa da Goldoni intorno alla propria opera. *La commedia* di Roberti, infatti, era stata data alle stampe con la premessa di una lettera a Carlo Goldoni di Nicolò Balbi; *La vera commedia* di Pietro Verri era intervenuta a sostenere ed a correggere il tiro di Roberti, già maestro di Verri al Collegio dei Nobili di Parma; a Nicolò Balbi indirizzava i suoi martelliani Nicolò Berengan, a sua volta protettore di Orazio Arrighi Landini, il patrizio fiorentino già menzionato, autore dell'elegia *Nella infermità e supposta morte del celebre Signor Dottor Carlo Goldoni Avvocato Veneto*⁸⁷, in contatto a Firenze con Horace Mann e poi a Venezia con Joseph Smith, celebre dedicatario del *Filosofo inglese*, avversatissima commedia dal cui primo atto Arrighi Landini attinse nel 1757 per l'esergo del *Tempio della filosofia*. Pertanto, la massima con cui Jacobbe Monduil chiude la scena seconda («Sento de l'uomo i pesi; l'onesto ben mi piace, / Ma incontro le sventure e le sopporto in pace») è così commentata:

Comeché i poeti siano soggetti a degli estri qualche volta stravaganti, mi si era svegliato quello di ridurre in versi martelliani il presente poema, il quale forse sarebbe riuscito più armonico, e più brillante, ed io l'avrei eseguito per dare un nuovo contrassegno della mia costante amicizia all'insigne Riformatore del Teatro Comico Italiano il Dottor Carlo Goldoni ristauratore benemerito di questo verso; ma quella tal aria di maestosa antichità, che gli viene dal verso sciolto, come già imitante i buoni antichi poeti, mi ha lusinga-

⁸⁷ I versi si leggono a cc. 73r-76v del *Codice Cicogna* 2395 conservato a Venezia presso la Biblioteca d'arte e di storia del Civico Museo Correr.

to e fatto risolvere ad aspettare altra favorevole occasione per rendere manifesto l'amor mio a così generoso e rispettabile amico. I due versi da me citati, e che hanno infinita forza sull'animo mio, sono dell'inimitabile *Filosofo inglese*, commedia, che sola basterebbe a dar nome immortale a così grande, e rinomato Autore⁸⁸.

Nel caso di Orazio Arrighi Landini il tradizionale rapporto di Goldoni con gli esponenti della nobiltà e del patriziato aveva assunto un diverso indirizzo; tra i due si era stabilita una vera e propria relazione di amicizia, testimoniata oltre che dalle dirette parole del Landini, dal reciproco scambio di omaggi attraverso le pagine a stampa. Con gesto inconsueto per un nobile, Landini dedicò a Carlo Goldoni il poemetto *La primavera* (Venezia 1755) e qualche anno dopo il commediografo ricambiò la cortesia con *La villeggiatura*, attraverso lo scambio di battute tra donna Lavinia, consorte di don Gasparo, e don Mauro, suo ospite in villa. Allontanatosi dal tavolino, dove ha perso a picchetto giocando con donna Florida e don Eustachio, don Mauro si avvicina a donna Lavinia che nella sala di conversazione se ne sta seduta in disparte, leggendo un libro:

- DON MAURO Che legge di bello donna Lavinia? (*accostandosi a lei*)
LAVINIA Leggo un libro che mi dà piacere. La Primavera. Poema in versi martelliani.
MAURO Di chi è?
LAVINIA Di Dorino. Di un poeta che stimo per la sua virtù, e per la sua modestia.
MAURO Dove trovasi questo libro?
LAVINIA È stampato in Venezia; ma se gradiste di leggerlo, vi posso servire di questo.
MAURO Vi sono critiche? Dice mal di nessuno?
LAVINIA Non signore. Quando fosse di tal carattere non lo leggerei.
MAURO Dite bene. Ma il libro, se non critica, non averà molto spaccio.
LAVINIA Dovrebbe averlo appunto per questo, perché alla buona filosofia ha congiunta la più discreta morale.
MAURO Permettetemi che ne legga uno squarcio.
LAVINIA Servitevi. (I.1.78-89)⁸⁹

⁸⁸ O. Arrighi Landini, *Il tempio della filosofia*, cit., p. 28.

⁸⁹ La commedia è apparsa recentemente (2006) a cura di Quinto Marini nell'Edizione Nazionale delle opere di Carlo Goldoni, edita a Venezia presso l'editore Marsilio.

La commedia, rappresentata per la prima volta in Venezia nel carnevale del 1756, apparve per le stampe nel 1758, nel tomo V del *Nuovo Teatro Comico*⁹⁰; nel frattempo *La Primavera*, pubblicata nel 1755, era stata ristampata dal suo autore nel 1756, sempre a Venezia, con due analoghi poemetti, *L'estate* e *L'autunno*, questa volta con dedica a Nicola Beregan, con una scelta, cioè, che nonostante il mutamento di dedicatario, conservava il poemetto di soggetto stagionale nell'orbita di stretta osservanza goldoniana, essendo Beregan l'autore del *Museo d'Apollo*.

Nei *Mémoires*, come abbiamo letto, Goldoni valutò l'intervento di Beregan «plus considerable que les autres»; non condizionato ormai da un atteggiamento di subalternità, il giudizio del commediografo dovette essere dettato da tre diversi motivi: in primo luogo, con *Il Museo d'Apollo* era un patrizio veneto, seppure nascosto dietro l'anonimato, a prendere le difese del teatro di Goldoni; in secondo luogo, fu quel poemetto, con probabilità, a ispirare Roberti e Verri; infine, il gusto erudito e classicistico di quei martelliani si intreccia con l'aspirazione e con certa produzione goldoniana.

I versi, che anche Torcellan giudica di buona fattura⁹¹, celebrano l'assunzione di Goldoni al canone dei classici. Il poemetto, pertanto, si presenta bipartito: dopo un avvio nel quale si descrive il tempio (vv. 1-100), nella prima parte si onorano i «poeti più degni» in ogni genere letterario, da Omero fino a Molière (vv. 103-226); nella seconda si celebra un vero e proprio processo. Talia si fa promotrice presso Apollo dell'opera di Polisseno Fegejo (vv. 270-292), ma incontra l'opposizione di Momo (vv. 299-414); alla requisitoria del dio, critico aspro e malevolo, segue la difesa della Musa comica (vv. 419-574). Ascoltate le ragioni dell'una e dell'altra parte, Apollo pronuncia la sentenza e a conclusione del rito Goldoni è assunto in «gloria al gran Moliere appresso» (v. 590), mentre l'Eternità alla base della sua «illustre effigie» scolpisce l'incisione che proclama «Polisseno Fegejo, il Moliere italiano» (v. 592).

Ispirandosi all'impostazione della prima parte del poemetto, Roberti cantò «la varia vita / della commedia [...] fra varie genti» (vv. 42-43) e per quanto mostrasse di apprezzare «la lodata impresa» (v. 425)

⁹⁰ Sempre nel 1758 Arrighi Landini e Goldoni si scambiarono versi all'interno della raccolta per le nozze Cavalli-Dolfin. Il *Capitolo* goldoniano si legge in C. Goldoni, *Tutte le opere*, cit., vol. XIII, pp. 496-500.

⁹¹ G. Torcellan, *Nicola Beregan*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. VIII, pp. 805-809, poi in *Id.*, *Settecento veneto e altri scritti storici*, Giappichelli, Torino 1969, pp. 559-566.

di Goldoni, nondimeno consigliava al poeta di controllare «la lingua, il guardo, il portamento» (v. 450) dei suoi personaggi e di castigare con più severità «ogni licenza» (v. 455). Ammonimenti, viene da dire, che, adottati, avrebbero messo a tacere l'astiosa lingua di Momo. Con i suoi martelliani Pietro Verri sviluppò, invece, il tema dell'elogio; difese la qualità e i modi della riforma, condivise con Beregan l'approvazione della scelta linguistica goldoniana⁹², in virtù della quale la commedia poteva giovare al pubblico bene, e al pari del patrizio veneziano non trascurò di far riferimento al successo delle commedie di Polisseno presso le corti europee (vv. 179-180). Anche Verri, insomma, avvertiva in Goldoni la «forza di classico contemporaneo»⁹³ come giustamente scrive Maria Grazia Pensa a commento dei vv. 107-108 di *La vera commedia*:

Tu di Terenzio e Plauto lo stesso alloro cingi,
se quale essi la loro, tu la tua età dipingi.

Tra le poste in gioco della polemica col Chiari e intorno alla commedia, infatti, c'era l'iscrizione all'albo d'oro degli autori classici, caldeggiata da più parti dai sostenitori di Goldoni proprio sulla metà degli anni cinquanta del secolo XVIII. Non per nulla tra il 1753 e il 1757 uscì a Pesaro presso Niccolò Gavelli in dieci volumi da saccoccia un'edizione delle *Commedie* di Carlo Goldoni che riproduceva la fiorentina Paperini e che tanto per la scelta dello stampatore, quanto per l'apparato iconografico rimandava all'ambiente erudito dell'Accademia Pisarense. Il primo volume della raccolta era ornato da due incisioni di gusto antiquario, una sul verso dell'antiporta, l'altra al centro del frontespizio fra il titolo e il luogo di stampa. La prima riproduceva le due facce di una medaglia che sul recto recava un busto di Goldoni ispirato al ritratto realizzato da Piazzetta per l'edizione Paperini, incorniciato dalla scritta «Carolus Goldonius Advocatus Venetus», e sul verso aveva impresso il profilo di Talia che incorona d'alloro il poeta, ritratto anche lui di profilo, seduto su uno scranno

⁹² «Bello è il linguaggio, e piace, del tosco suol gentile / ma se tiranno fassi io l'odio e tengo a vile. [...] Arbitro è il popol tutto, a lui dispor sol lice / e dar norma al linguaggio, il Venusin lo dice. [...] Altri s'arresti pure alle parole sole, / se tu mi dici il vero perdono alle parole», P. Verri, *La vera commedia*, vv. 123-124, 131-133, 135-136.

⁹³ M. G. Pensa, «*La vera commedia*», *martelliani di Pietro Verri. In margine alla riforma goldoniana*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Olschki, Firenze MDMLXXXIII, vol. IV (*Tra Illuminismo e Romanticismo*), p. 30.

con nella mano destra una maschera teatrale. Nella zona centrale del frontespizio, invece, all'interno di un piccolo ovale era riprodotta una delle antiche gemme della collezione di Giambattista Passeri, accademico pisarense, la quale rappresenta il profilo di un poeta comico che, seduto su un masso, contempla la maschera nella sua destra, mentre alle spalle un alberello di alloro si curva su di lui⁹⁴.

Con questi attestati i sostenitori di Goldoni non facevano che interpretare il desiderio del commediografo il quale, nonostante la sua esibizione di *understatement*, ambiva al riconoscimento di poeta laureato e sebbene più tardi egli manifestasse apertamente la sua aspirazione all'eternità mediante l'impresa della Pasquali, già con commedie come *Il Moliere* (1753) e *Terenzio* (1754) lasciava intravedere il suo obiettivo, non foss'altro perché sia attraverso i soggetti sia attraverso le dediche (*Il Moliere*, ricorderemo, fu intitolato a Scipione Maffei e il *Terenzio* a Pietro Metastasio) stabiliva un ordine di successione, una genealogia di *optimi scriptores* di cui egli era legittimo discendente.

Proprio tra il 1753 e il 1754, dunque, in data ravvicinata alla stampa dei tre poemetti, si inseriva all'interno della produzione comica goldoniana una linea erudita, legata all'esperienza delle cantate e degli oratori, che oltre a mettere il commediografo in tacita sintonia con i suoi paladini, si congiungeva sia con il più tardo progetto di nove commedie, ciascuna dedicata ad una musa, mediante il quale nel 1759 Carlo Goldoni si sarebbe proposto di superare una fase di impotenza creativa⁹⁵, sia con *Il monte Parnaso*, autodifesa e introduzione «alle recite per la prima sera dell'autunno 1759 e susseguente carnevale 1760» stampata a Venezia nel 1759, presso Pitteri, l'anno successivo alla riproposta dei versi Beregan nel tredicesimo volume delle Commedie goldoniane edite a Torino da Rocco Fantino e Antonio Agostino Olzati. Nell'azione introduttiva alla stagione comica Apollo in persona, rivolto alle muse, investe Polisseno della missione teatrale scoprendo sia l'aspirazione del poeta sia il gioco di rinvio con i martelliani del *Museo d'Apollo*:

⁹⁴ Per l'edizione pesarese delle *Commedie* rinvio ad un mio contributo: R. Turchi, *L'edizione Gavelli delle «Commedie» di Carlo Goldoni*, in «Esperienze letterarie», a. XXXII, n. 3-4, luglio-dicembre 2007, pp. 267-288. Il numero della rivista, interamente dedicato a Goldoni, è stato curato da Franco Fido e da Marco Santoro.

⁹⁵ Il progetto si legge nella lettera di Carlo Goldoni a Francesco Vendramin, Bologna 21 agosto 1759, in C. Goldoni, *Tutte le opere*, cit., vol. XIV, p. 221.

Muse, del vostro meditar felice
Contento io son: sia l'eseguir non meno
Grato all'Adriaco impero,
E calcate di gloria il bel sentiero.
Scendere a voi non lice
Visibilmente alla magion terrena,
E col piede immortal calcar la scena.
Scegliere io vi consiglio
Fra il folto stuol degli odierni vati
Il più misero, incolto, umil talento,
Che sospira la via d'immortalarsi,
Ma tenta in van dal basso fango alzarsi.
Voi ravvisate, o Muse,
L'additato mortal... Costui, che ha il merto
In povera fortuna
Candida, onesta cuna; ei che alla patria
Serbò mai sempre rispettoso affetto,
Da voi si vegga alla grand'opra eletto⁹⁶.

I versi citati appartengono, ben sappiamo, a una produzione minore nel *corpus* dell'opera goldoniana; essi, al pari del progetto delle nove commedie inviato da Bologna a Francesco Vendramin nell'estate del 1759, sono il sintomo di un *impasse*, ma sono anche il segno di un vincolo di solidarietà, danno ragione del giudizio espresso nei *Mémoires* sul poemetto di Beregan, mentre rispondono al gusto di un ambiente permeato di cultura classica, di cui Goldoni, dietro la maschera di una onesta dissimulazione, era pienamente partecipe.

N. B. Abbiamo riprodotto *Il Museo d'Apollo* così come si legge, in pagine numerate a parte (pp.1-23), nel volume XIII (1758) dell'edizione Fantino Olzati delle *Commedie* di Carlo Goldoni. Le note al poemetto sono dell'autore.

⁹⁶ C. Goldoni, *Il monte Parnaso*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. XII, pp. 1011-1012.

MARIA CRISTINA UCCELLATORE

SEBASTIANO ADDAMO ATTRAVERSO L'EPISTOLARIO

Entrare nell'officina di uno scrittore così riservato come Sebastiano Addamo, leggerne i documenti, toccarne i libri, ha quasi assunto il sapore di una violazione della sua peculiare, e a tratti pervasiva, riservatezza. Non è stato certo facile 'mettere ordine' tra le sue carte, una corrispondenza fittissima, infatti, ne sottolinea l'intensa operosità e il fervido impegno sia civile sia culturale. Questo intervento vuole tentare di fornire, con il sussidio dell'epistolario da poco riorganizzato¹, un contributo per ulteriori spunti di riflessione e approfondimento sulla personalità dello scrittore lentinese e sull'ampia trama di rapporti umani e professionali da lui intrattenuti. Attraverso, infatti, le copiose lettere rinvenute si sono potuti individuare gli interlocutori più assidui o quelli con cui Addamo aveva stabilito relazioni più intime e confidenziali; si è potuto ripercorrere non solo il dibattito critico e il concatenarsi di alcuni eventi, idee e riflessioni che hanno accompagnato la pubblicazione delle sue opere, ma anche seguire l'evoluzione

¹ È, infatti, ancora in corso il riordino dell'archivio di casa Addamo, la cui sistemazione, da me iniziata, si deve ora alle cure di Manuela Di Mauro laureatasi, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia relatore il professore Giuseppe Savoca, con una tesi (la prima) proprio sullo scrittore lentinese dal titolo *Per una lettura di Sebastiano Addamo: l'archivio*, a.a. 2001-2002, che poi ha vinto la prima edizione del *Premio Nazionale Sebastiano Addamo* 2004-2005. L'archivio crea ancora non pochi problemi di organizzazione sia per la mole del materiale sia per la confusione nella quale sono stati ritrovati i documenti, a cui si aggiunge anche la difficoltà di stabilire «dove finisce l'ordine del professore e invece dove inizi quello di terzi. L'unica cosa che si possa ricostruire con certezza [...] è che Addamo soleva conservare le lettere insieme a ritagli di giornali, e quant'altro gli fosse stato utile, all'interno dei libri che doveva recensire seguendo una propria 'mappa mentale' fortemente efficiente fin quando egli era in vita, ma estremamente difficile da ricreare dopo la morte» (M. Di Mauro, *Per una lettura di Sebastiano Addamo: l'archivio*, cit., pp. 2-3).

e il consolidarsi del suo pensiero, verificandone le coordinate etico-culturali che lo hanno ispirato e sostenuto.

Una ricostruzione, dunque, compiuta pedinando quei frammenti di memorie che scandiscono e confermano il ritmo di una vita dedicata allo studio e alla scrittura, lungo un epistolario ricco e vario che è testimonianza dell'attività di un intellettuale tutt'altro che isolato, ma al contrario inserito in un circuito di ampio respiro a conferma dell'interesse che lui e le sue opere avevano suscitato soprattutto fuori dalla Sicilia e dalla sua città. È strano ma

nel mondo catanese, pur avendo alcuni amici chiave per quanto riguarda la vita intellettuale, non era divenuto un nome corrente, magari era più conosciuto a Milano che a Catania. [...] la provincia è strana: disposta a fare, a volte, ponti d'oro a qualche nome particolarmente sollecitato e sostenuto dai mass-media, e a riconoscere poco le persone che ha più vicino. Per vari motivi, a volte solo per invidia, per disattenzione, oppure [...] perché si crede in partenza che uno che scriva a Catania e che viva a Catania non sia importante².

Giorgio Bárberi Squarotti, Giuseppe Bonaviri, Gesualdo Bufalino, Italo Calvino, Franco Fortini, Mario Luzi, Dacia Maraini, Giuseppe Pontiggia, Giovanni Raboni, Leonardo Sciascia, Maria Luisa Spaziani sono alcuni dei nomi che si incontrano nella fitta corrispondenza epistolare di Addamo, tutti concordi nel riconoscerne la grande forza espressiva, la straordinaria capacità di osservazione e di lettura al di fuori d'ogni convenzione. Dai giudizi di questi studiosi, che hanno diversamente segnato la nostra vicenda letteraria, emerge infatti in maniera chiara e inequivocabile la stima e l'alto apprezzamento di cui godeva lo scrittore lentinese, elogiato per la chiarezza e l'incisività della parola, per la purezza dello stile sostenuto da una sapiente e misurata varietà lessicale. Proprio per questo Giuseppe Pontiggia riconosce nella scrittura di Addamo un «pathos speculativo»³ veramente singolare che lo attrae e lo affascina, una lucidità esemplare dell'espressione che dà vigore e un tono nuovo alla narrazione.

Caro Addamo, [...] avevo ricevuto *Le abitudini e l'assenza*⁴ e non ti avevo ancora scritto perché sono assillato dall'arretrato del

² M. Di Mauro, *Intervista a Nicolò Mineo*, in *Per una lettura di Sebastiano Addamo: l'archivio*, cit., pp. 33-34. La conoscenza tra Addamo e Mineo risale al 1958, quando entrambi si trovarono ad insegnare presso il liceo classico «G. Verga» di Adrano.

³ Milano, 4 marzo 1983.

⁴ Apparo per la prima volta su «Nuovi Argomenti», con il titolo *Diario con la*

lavoro. Ma il libro mi aveva colpito per la sua densità, per la sua intensità contenuta, per la sua interna libertà di movimento. Per questo mi farebbe piacere occuparmi di un tuo testo, e lo farò⁵.

La limpidezza e la trasparenza della frase, l'esigenza (etica prima ancora che formale) di un'economia della parola a cui corrisponde il rifiuto dell'eccessività e della sovrabbondanza verbale, sono le qualità di Addamo che colpiscono l'attenzione e l'interesse di Pontiggia tanto che, a distanza di quasi 10 anni dalla lettera precedente, gli scrive: «Sebastiano, ho letto i tuoi *Racconti di editori*⁶. [...] Sono pochi quelli che sanno scrivere con il tuo nitore – che è morale e stilistico»⁷.

Ciò che da quasi tutti i corrispondenti viene messo in evidenza della scrittura addamiana è il continuo e incessante sforzo di illuminare il fondo delle cose, di ristabilire il legame con lo spazio reale attraverso l'uso di una parola sobria, sfrondata dai sovrabbondanti orpelli formali e liberata da fuorvianti preoccupazioni estetiche. Se da un lato nella maggior parte delle lettere degli anni '80 viene sottolineato il graduale passaggio di Addamo da un periodare complesso ad una costruzione sintattica essenziale, a volte quasi ellittica e sentenziosa, dall'altro si rileva anche «la forza e la tenerezza»⁸ di una espressione che lo avvicina più alla poesia che alla prosa. Uno stile che si fa sempre più asciutto, rigoroso e che, vista l'oggettiva e ormai inevitabile mercificazione e frantumazione del mondo, viene impegnato in una ricerca continua del verso che «meglio possa rispondere alla necessità di fermare un istante»⁹ senza nessuna pretesa,

madre, il romanzo aveva le dimensioni di un racconto lungo poi ampliato e definitivamente pubblicato in volume nel 1982 a Palermo per i tipi della Sellerio.

⁵ Giuseppe Pontiggia, Milano, 4 marzo 1983.

⁶ S. Addamo, *Racconti di editori*, Milano, Scheiwiller, 1991.

⁷ Giuseppe Pontiggia, Milano, 5 settembre 1991. Dalla lettera si apprende pure che lo stesso Pontiggia aveva proposto il libro di Addamo per il Premio Lago Maggiore andato poi a Francesca Sanvitale con il romanzo *Verso Paola*, Torino Einaudi, 1991.

⁸ Lettera di Gesualdo Bufalino non datata, ma presumibilmente dei primi anni '80 visto che si fa riferimento al romanzo *Le abitudini e l'assenza* pubblicato nel 1982 e da poco ricevuto dallo scrittore di Comiso.

⁹ Arles, 28 ottobre 1992. È una delle 24 risposte scritte da Addamo per un questionario formulato da una classe del Liceo Jeanne d'Arc di Arles che stava portando avanti un'indagine sul «mestiere dello scrittore». Gli studenti, tra i sedici e i diciotto anni, avevano inviato il test anche ad altri scrittori italiani, spagnoli e francesi.

per questo, di indicare un ordine da seguire: in fondo le parole servono anche per colmare «assenze» e dare «volto al nulla»¹⁰. Da qui, dunque, l'accostamento graduale di Addamo alla poesia, che sembra rispondere ad un'esigenza di conoscere ed esprimere la realtà con 'mezzi' diversi perché

la narrativa non ha più sbocco dal punto di vista della sensibilità; non interessa più e comunque non interessa più me. Ritengo che nei nostri tempi non sia più possibile una narrazione logica e quindi ho preferito rivolgermi alla poesia perché in un verso che non ha legami logici effettivi si può risolvere una situazione alla cui risoluzione la narrativa, con discorsi logici e coerenti, impiegherebbe tempi più lunghi¹¹.

Se si esclude la brevissima raccolta *Significati e parabole*, uscita per Guanda nel 1979 e quasi ignorata dalla critica, l'esordio poetico di Addamo è del 1980 quando viene pubblicata *La metafora dietro a noi* a proposito della quale Giovanni Raboni, chiamato dallo stesso Addamo ad esprimersi in anteprima sulla singolare raccolta di poesie, così gli scrive:

Caro Sebastiano, ho letto, dunque, e riletto più di una volta *La metafora dietro a noi*. Come ti ho detto, è un testo che mi piace molto: sei riuscito a «azzeccare» una scrittura, un ritmo veramente notevoli, capaci di aderire senza una grinza alla velocità e alla densità del pensiero. In questa strada, naturalmente – la strada della concentrazione, del «fare intenso», del minimo spreco –, uno non si accontenterebbe mai: né il lettore, né, suppongo, l'autore; e così avviene (a me avviene, perlomeno) che i singoli pezzi o «poèmes» o aforismi che mi convincono più di tutti gli altri siano proprio le «45 proposizioni»¹², dove mi sembra che tu abbia portato a conseguenze davvero molto avanzate, se non ultime, le premesse formali e intellettuali (e etiche, diciamo così) di questa fase del tuo lavoro. Fase che, personalmente, considero tutt'altro che marginale o interlocutoria, anche se [...] per dieci persone disposte a dare credito al tuo lavoro di narratore ne troverai una, sì e no, disposta a fare altrettanto nei confronti di questa tua singolare figura di pensatore-poeta. [...] temo a proposito della pubblicazione di un libro come questo¹³.

¹⁰ S. Addamo, *Noi*, in *La metafora dietro a noi*, Milano, Spirali, 1980.

¹¹ Id., *La narrativa oggi non ha più sbocco*, «La Sicilia», 18 novembre 1995.

¹² Le «proposizioni» saranno poi 60 e non 45 (come invece viene indicato nella lettera); si può ipotizzare che Addamo abbia deciso, in un secondo momento, di ampliare i suoi aforismi.

¹³ Milano, 11 febbraio 1978. L'opera uscì dopo due anni con prefazione di Leonardo Sciascia.

Se Raboni, con il quale il «pensatore-poeta»¹⁴ avrà un rapporto profondo e stimolato da un interesse sempre attento verso la sua produzione poetica¹⁵, gli espone delle esitazioni sull'opportunità di fare stampare l'opera per la novità del contenuto e del genere, Bárberi Squarotti invece non ha dubbi:

Carissimo, [...] ho letto (e riletto) in tutto questo tempo le tue «Proposizioni». È un genere da noi raro quello delle massime ovvero della sentenza: tu sei un'eccezione e raggiungi risultati di grande lucidità intellettuale e di felicissima scrittura al tempo stesso. Il libretto dovrebbe riuscire davvero unico¹⁶.

Il critico torinese si conferma un estimatore della scrittura di Addamo di cui apprezza la finezza delle variazioni stilistiche e lo spessore semantico delle sue riflessioni:

Le tue poesie sono splendide. In esse l'invenzione verbale, estremamente acuta e nervosa e inquieta, si congiunge con i modi di una fonda e lucida meditazione, ironica quel tanto che vale a segnalare il punto estremo di crisi del mondo e della poesia, ma anche disperato quel molto che serve a indicare la fervida aggressione ai fondamenti e alle ragioni di quella crisi¹⁷.

O ancora:

Carissimo, ho da qualche tempo con me le *Alternative di memoria*¹⁸, che ho letto e riletto col consueto amore per le tue opere e con molto viva partecipazione e ammirazione. [...] Gli *Appunti di un*

¹⁴ *Ivi*.

¹⁵ Già dal 1976 Raboni si era accorto, da privato lettore, dell'intensità della scrittura poetica di Addamo: «Caro Sebastiano, sembra anche a me che qualcosa di diverso, e nuovo, stia succedendo nella tua poesia [...] sono contento che tu non abbia smesso di scrivere [...] il tuo lavoro in versi è, da un po' di tempo in qua, sensibilmente in crescita (come qualità e come novità)» (Milano, 25 giugno 1976).

¹⁶ Torino, 21 aprile 1978.

¹⁷ Torino, 18 gennaio 1977. Sicuramente si riferisce alla *plaqueette Significati e parabole*, Collettivo della Fenice, Milano, Guanda, 1979. L'opera venne ospitata nella collana di poesia della casa editrice milanese da poco trasformata in un collettivo per iniziativa di Raboni, come si evince dalla lettera di quest'ultimo ad Addamo: «sto pensando sempre più seriamente a una trasformazione della collana in senso 'collettivo': niente almanacchi o antologie, si capisce, ma sostituzione dei volumetti attuali con volumi più sostanziosi nei quali possano trovare posto, ciascuno con una raccolta organica e autonoma, più poeti» (27 ottobre 1976).

¹⁸ S. Addamo, *Alternative di memoria*, Milano, Scheiwiller, 1995.

*diario milanese*¹⁹ sono splendidi di verità, di pensiero, di saggezza, di maestria di scrittura e di ritmo poetico. Sento questa tua poesia tanto profondamente vicina, come una lezione e, al tempo stesso, uno specchio che mi chiarisce e spiega²⁰.

Considerato uno dei migliori e più acuti intellettuali emergenti, Addamo non fu solo narratore e poeta, ma anche uno stimato saggista, un critico molto apprezzato per la sua schiettezza e pregnanza di giudizio. Proprio per questo è stato veramente difficile fare una selezione delle lettere più significative perché tutte degne di nota sia per l'auto-revolezza delle firme, sia per la rilevanza e la qualità delle parole a lui riservate. Tra queste spicca la breve lettera scritta da Italo Calvino e non inserita nel volume dei «Meridiani»: «Caro Addamo [...] solo ora ho potuto vedere le recensioni al mio ultimo libro. Tra queste trovo la Sua [...] una delle più esaurienti e che più mi piacciono»²¹.

Tra i giudizi più intensi, invece, va segnalato quello di Attilio Bertolucci:

Caro Addamo, la sua lettera e il suo breve, intensissimo saggio, mi hanno compensato di una sorta di successo spurio che mi sta deprimendo. [...] Mentre è bellissimo che lei mi abbia letto così al di fuori d'ogni convenzione critica, guardandomi negli occhi. Anche al punto da procurarmi dolore, insieme a gioia: come quando, in una illuminazione fulminea, ha svelato cosa c'era dietro quel *qui*. Che nessuno prima aveva capito. [...] Lei mi ha turbato e commosso, e lei sa perché²².

Una «perfetta misura» e una «sublime discrezione»²³, una finezza d'intuizione e una densità interpretativa «rarissime ormai, e del tutto assenti nel gioco ufficiale delle recensioni giochetto – io do una cosa a te, tu dai una cosa a me»²⁴, fanno di Addamo anche un recensore onesto e corretto tanto che lo stesso Livio Garzanti, infastidito per il

¹⁹ Costituiscono una sezione della raccolta.

²⁰ Torino, 5 agosto 1996.

²¹ Torino, 6 giugno 1960. Si riferisce a *Il cavaliere inesistente* pubblicato per la prima volta nel 1959 e che, nel 1960, confluirà nel volume *I nostri antenati* insieme al *Visconte dimezzato* e al *Barone rampante*. La recensione apparve su «Il Ponte», XVI, n. 3, marzo 1960, pp. 416-418.

²² Roma, 3 novembre 1979. Forse si riferisce alla raccolta di liriche *Viaggio d'inverno*, Milano, Garzanti, 1971.

²³ Giorgio Bárberi Squarotti, Torino, 1 febbraio 1983.

²⁴ Gina Lagorio, Milano, 1 aprile 1984.

successo «eccessivo» di Bufalino, lo aveva scelto per la «pubblicità critica del suo libro»²⁵.

Abile e penetrante anche nei suoi rapidi schizzi, sottile e raffinato nelle affermazioni per quella capacità di levigare, di eliminare ogni dettaglio inutile che potesse compromettere l'essenza della sua valutazione critica, Addamo viene stimato proprio per la sua capacità di andare a fondo delle cose, di indagarne, con implacabile scrupolosità, anche gli aspetti più nascosti. Un lettore attento e pignolo come confermano le lettere di quanti lo hanno conosciuto bene. Per esempio Giuseppe Bonaviri:

Caro Sebastiano [...] Ti sono grato per le cose estremamente acute e sentite che hai voluto scrivere per *Il dire celeste*: credo che sia uno dei pezzi critici più belli che mi sia stato dedicato in tanti anni, e non poteva venire che da una mente siciliana! Sono contento (basta quell'ilozoismo einsteiniano per mettere a nudo il mio mondo)²⁶.

O ancora Leonardo Sciascia:

Caro Nello, ti ringrazio: hai colto, del mio libretto, *una cosa che c'è*, anche se sfuggente»²⁷.

Per passare a Giuseppe Pontiggia:

Caro Sebastiano [...] Sono lieto, ma non sorpreso, che la tua opera susciti tanto interesse in Francia. Lo strano è l'Italia, ma questa è una storia diversa. [...] Mi ha colpito quello che hai scritto sulla *Morte in Banca*²⁸ e sul rapporto con le quotidianità. Credo sia la chiave di lettura più penetrante e illuminante – ne parlo anche in senso *personale*. [...] Se mai trovassi il tempo per quel saggio ampio, ne sarei felice. Perché hai sempre capito in un modo strano-stranordinario il mio lavoro. E questo in uno scrittore è segno, oltre che di generosità rara, di una convergenza sotterranea²⁹.

Infine vale la pena di citare anche la lettera di Mario Pomilio:

²⁵ Livio Garzanti, 5 aprile 1982. Forse si tratta del romanzo *L'amore freddo* del 1979, che suscitò clamore nella società delle lettere visto che un editore si presentava come scrittore.

²⁶ 27 ottobre 1979.

²⁷ Palermo, 8 febbraio 1988. Potrebbe trattarsi di *Porte aperte* apparso nel 1987 o de *Il cavaliere e la morte* pubblicato proprio nel 1988.

²⁸ Titolo di un'opera di Pontiggia apparsa nel 1991 per i tipi della Mondadori.

²⁹ Milano, 4 giugno 1991.

Caro Addamo, [...] La ringrazio vivamente per l'interesse dimostrato per il mio libro e considero la Sua una delle recensioni più impegnate e penetranti finora ricevute. Mi compiacio anche per il suo talento critico: non certo perché ha espresso un giudizio lusinghiero, ma proprio per le doti di preparazione e penetrazione dimostrate: non è da tutti toccare senza fraintendere le intenzioni d'un libro. Mi scusi se dico questo: ma una delle mie fissazioni è che alla nuova generazione manca un sostegno critico adeguato. Per cui l'apparizione di ingegni critici nuovi e fervidi non può non essere salutata con gioia³⁰.

Alcuni screzi e molte incomprensioni³¹ incrinarono per un certo periodo l'amicizia tra Addamo e Pomilio, ma non la stima che resterà intatta anche con il passare degli anni. Come ci è dato di apprendere da un'altra lettera molto interessante non solo perché rende conto del legame forte tra i due, «al di là dei 'dissensi' letterari», ma soprattutto perché da essa si ricavano delle notizie particolarmente eloquenti sulla situazione letteraria italiana del momento:

Caro Addamo, [...] mi ha fatto piacere, dopo tanti anni, che ti sia venuta voglia di scrivermi: segno che quel che si ha in comune va al di là dei 'dissensi' letterari. Può darsi che tu abbia ragione quanto al filone dell'*Uccello nella cupola*³². Un paio d'anni fa, quando lavoravo alla nuova stesura di quel romanzo per la ristampa di Rizzoli, veramente io mi stupivo d'aver scritto certe pagine, riandavo a radici dimenticate. [...] Ma che farci? Ci sono destini ai quali non ci si sottrae. [...] In questi anni ti ho seguito pochissimo, salvo che per il

³⁰ Napoli, 16 ottobre 1954. L'opera di Pomilio è *L'uccello nella cupola* che uscì con Bompiani nel 1954.

³¹ In una lettera del 1959 Pomilio per esempio scriveva, a proposito del romanzo *Il nuovo corso* (uscito per Bompiani nello stesso anno), con tono controllato ma certamente risentito «ciò che un po' mi ha sconcertato è di vedere ripresa anche da te la discussione se il mio è un romanzo oppure no. Non so se serva criticamente, so solo che chiamarlo romanzo o apologo non aiuta criticamente» (Napoli, 5 ottobre 1959).

³² Molto probabilmente si fa riferimento alla *Nota a Pomilio* del 1965, poi inserita nella silloge *I chierici traditi* (Catania, Pellicanolibri, 1978), in cui Addamo rimproverava allo scrittore di aver abbandonato la via «della ricerca propriamente religiosa». Infatti con *Il nuovo corso* e con *La compromissione* (Vallecchi, 1965) Pomilio, eliminando dalle sue opere l'elemento dialettico, fa della morale «una imposizione», perdendo così per Addamo l'occasione di creare un 'vero' romanzo cattolico, depurato da sterili integralismi e liberato da una «ritualità devastante» (*Ivi*, pp. 59 e 60).

volumetto di racconti presso Mondadori³³. E sono contento che, nonostante ciò che tu dici, continui a lavorare, e che anzi si potrà leggere una cosa tua su «Nuovi Argomenti». Forse il modo migliore di lavorare è guardando le cose a distanza e infischandosene di tutto. [...] a cominciare dalla situazione letteraria. Ormai si fanno discorsi solo a livello giornalistico, da gente che non sa nulla e non soffre la letteratura. E per mio conto, se riguardo indietro alle battaglie condotte, alle volte mi domando se ne valeva la pena. In Italia si conta solo pel foglio in cui si scrive, non per quello che si scrive. La scelta del salotto buono è più importante di quel che si ha da dire³⁴.

Spesso sono i problemi economici che impongono agli scrittori ritmi di lavoro pesanti e appuntamenti mondani di cui farebbero volentieri a meno, ma «le presenze 'culturali' sono anche, ahimè, fonti di guadagno»³⁵.

La responsabilità degli uomini di cultura e di conseguenza della letteratura, distratta da una faciloneria del dire che fa sfornare testi «elaborati a freddo con l'esatta scrupolosità delle confezioni industriali»,³⁶ viene messa sotto accusa in parecchi articoli e interventi dallo stesso Addamo e dai suoi corrispondenti, uniti nel comune intento di difendere un'azione letteraria non fine a se stessa ma in grado di filtrare intelligentemente il caos quotidiano.

Uno degli argomenti presenti nell'epistolario, infatti, è quello della denuncia di una spettacolarizzazione della cultura a danno dei contenuti, di una paventata omologazione del pensiero, già protagonista di molti interventi del Pasolini 'corsaro' che tanto scandalizzarono il mondo culturale di allora ma che purtroppo si rivelarono poi amaramente profetici.

Accanto a queste questioni vengono anche citate le scandalose responsabilità di alcune case editrici che con i loro avalli, alquanto sospetti, avrebbero favorito certe prepotenze verbali, certo infruttuoso manierismo solo per rispondere alle leggi del mercato e del guadagno. Infatti dalla «situazione letteraria» della lettera di Pomilio si passa, con Bárberi Squarotti, ai rapporti con gli editori da cui emerge

³³ Si tratta di *Violetta*, Milano, Mondadori, 1963. Il volume verrà ampliato e ripubblicato nel 1987 a Catania, presso Tringale, con il titolo *Violetta e altri racconti*.

³⁴ Napoli, 18 gennaio 1971.

³⁵ Giovanni Raboni Milano, 28 febbraio 1981.

³⁶ S. Addamo, *Lettera a Pier Paolo Pasolini*, «Nuovi Argomenti», nn. 23-24, luglio-dicembre 1971; poi inclusa, con il titolo *Il ritardo e la diversità*, nella raccolta di saggi *I chierici traditi*, cit., 1978, p. 139.

un quadro poco edificante dell'editoria italiana, almeno di quella degli anni settanta:

Carissimo [...] Credo anch'io che un'iniziativa seria, di ampio respiro, che non sia legata a gruppi e a poetiche chiuse e settoriali, possa avere un ottimo esito e possa significare davvero qualcosa in questo momento. [...] Spero che, a poco a poco, ma in fretta, tutti i ritardi delle tue opere vadano abbreviandosi. Sì, hai ragione: soprattutto oggi, troppi strani ritardi falsano le prospettive letterarie. Ci si accorge che discorsi attualissimi non erano che illuminazioni profetiche di anni fa, rimaste «coperte» più o meno ad arte. C'è una strategia del silenzio, nella nostra cultura: salvo poi a creare «casi» più o meno clamorosi, dopo³⁷.

A queste già disincantate considerazioni si aggiungono le parole di Mario Luzi che ammette con grande rammarico come le uniche poesie veramente «convincenti e autentiche», che «ripropongono alla base, dal fondamento, l'inesplicabile e il conscio del poetare», sono quelle che ha avuto modo di leggere in privato «naturalmente, in un privato che non è poi riuscito a valicare il recinto dell'editoria e dei suoi riti e delle sue oscure alchimie»³⁸.

Sono lettere che attestano, dunque, uno sconforto e un'arezza generalizzati, un'impotenza nei confronti di un malcostume ormai dilagante anche nei rapporti, complicati e ardui da comprendere, tra lo scrittore e l'editore³⁹. In questo senso vale la pena inserire la lettera di Dacia Maraini che, in qualità di amica, mette in guardia Addamo:

sono molto contenta di sapere che Garzanti pubblica il tuo libro. Stai però attento al contratto. Non ti fare mettere sotto i piedi, come fanno tutti gli scrittori, io compresa, per leggerezza e incoscienza. Purtroppo abbiamo poche armi in mano per contrattare. L'editore alla fine ottiene le condizioni che vuole lui. Ma alle volte cediamo troppo presto, senza pensare alle conseguenze, legandoci stupidamente per il futuro, accettando ogni soperchieria, contenti solo di pubblicare e basta⁴⁰.

L'«artigiano della parola», che ne *La metafora dietro a noi* gli apparve «votata alla morte [...] inutile nel presente; nel futuro im-

³⁷ Giorgio Bárberi Squarotti, Torino, 18 gennaio 1977.

³⁸ Mario Luzi, 6 marzo 1983.

³⁹ Lo stesso Addamo scrisse sull'argomento un ironico libretto dal titolo *Racconti di editori* (Milano, Scheiwiller, 1991) che vede tra i protagonisti Garzanti, Vittorini, Sereni, Scheiwiller, Sciascia, Sellerio.

⁴⁰ Dacia Maraini, Roma, 16 aprile 1974.

possibile»⁴¹, faceva dello scrivere non una professione ma la sua ragione di vita: un'autentica *chance* per conoscere se stesso attraverso il confronto con 'l'altro'. Sensibile e acuto indagatore dei fatti, Addamo fu sempre interessato più ai problemi sociali che a quelli di carriera, tanto da farne oggetto/soggetto di riflessione. Le sue opere, infatti, sono tutte attraversate da una ricerca quasi 'fisica' dell'uomo attraverso la scrittura, anche e soprattutto negli anni in cui le coscienze apparivano disorientate per «l'estrema crescita di una forma di protesta e di disaffezione di massa al sistema dominante»⁴².

La conoscenza, il sapere, assumono di conseguenza anche il valore di strumenti per leggere la realtà non solo sociale e politica, ma soprattutto interiore, che in fondo per Addamo è poi la chiave per comprendere il resto. La sua scrittura, «costitutivamente problematica», ruota attorno al «problema uomo»⁴³, una scrittura che si potrebbe definire ontologica la sua, impegnata com'è a sondare le ansie e i pensieri, le prospettive e le delusioni dell'essere umano. E all'uomo Addamo riserva non solo le sue attenzioni e riflessioni di scrittore ma le cure attente e scrupolose del docente, consapevole della difficoltà del suo ruolo per la crescita e formazione dell'individuo, per lo sviluppo di quelle capacità critiche indispensabili poi per riuscire a muoversi autonomamente nel mondo. Va segnalato, tra i tanti, un bigliettino del Provveditore agli Studi di Siracusa, Vito Sardella, spedito in occasione del pensionamento di Addamo, che dà conferma di quanto il 'professore' fosse stimato anche come preside:

desidero esprimere il rammarico mio personale e della Scuola siracusana per il suo collocamento a riposo. In tanti anni di intensa attività [...] Ella ha saputo donare a generazioni di docenti e di alunni l'esempio di una intelligenza viva, aperta ai problemi della scuola e della cultura, di un'onestà intellettuale ahimè rara ai nostri giorni, meritando ampiamente la benemerenzza della Scuola, della

⁴¹ S. Addamo, *L'ordine della parola* 9, in *La metafora dietro a noi*, cit.

⁴² N. Mineo, *Profilo della narrativa di Sebastiano Addamo*, in *Letteratura in Sicilia*, Catania, Tringale, 1988, p. 60. Nel 1978 Addamo pubblica il romanzo *Un uomo fidato* (Milano, Garzanti) che dà conto, anche se non esplicitamente, del clima di confusione e di destabilizzazione politica che stava vivendo l'Italia il cui culmine sarà l'uccisione di Aldo Moro proprio in quell'anno.

⁴³ M. Naro, *Tutto rotola. L'annichilimento della vita nella scrittura di Sebastiano Addamo*, in *Sub specie typographica. Domande radicali negli scrittori siciliani del Novecento*, a cura di, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2003, p. 223.

cultura e dell'Arte [...] è stato un alto onore per me conoscerla ed instaurare con Lei un rapporto di simpatia e di stima che non finirà con il pensionamento⁴⁴.

Intellettuale rigoroso infine Addamo, provocatore, lucido nelle sue riflessioni che, pur dalla sua 'segregazione' isolana, ha lo sguardo 'lungo' di chi riesce con la forza del ragionamento a spaziare e a valicare senza problemi e particolari intoppi anche i confini angusti della Trinacria: una «trappola» nella quale si resta «invischiati, abbarbicati come capperi»⁴⁵. La Sicilia, tra l'altro, è una presenza ineliminabile tanto dalle sue opere quanto dalla sua corrispondenza nella quale anzi, soprattutto nelle lettere di Leonardo Sciascia e Natale Tedesco, diventa motivo di discussione.

A Sciascia lo legava un'amicizia di vecchia data che si può far risalire già agli anni '50 quando lo scrittore di Racalmuto gli propone di collaborare con la rivista «Galleria», da lui diretta insieme all'editore Salvatore Sciascia di Caltanissetta, e dove verranno pubblicati i primi articoli di Addamo sulla letteratura contemporanea. Nel 1971 Sciascia gli scrive: «Per la tua situazione personale [...] mi permetto darti un consiglio: vendi tutto quello che hai a Lentini, trasferisciti; e non comprare mai più una casa. È quello che forse farò anch'io»⁴⁶. La casa, condensato di valori, tradizioni, ricordi, abitudini e certezze, Sciascia lo sapeva bene che per il siciliano diventa un feticcio da cui è impossibile separarsi, una catena talmente forte da riuscire a determinare le scelte future come, forse, fu proprio per Addamo. Sciascia lo sapeva talmente bene da ritornare sull'argomento il mese successivo: «rifletti su quel mio invito: molliamo la mezza casa che possediamo [...] e andiamocene»⁴⁷.

E poi infine la lettera di Natale Tedesco che sempre nel 1971 gli scrive:

Caro Sebastiano, [...] io non capisco perché te ne stai relegato in quel di Lentini, quando mi pare necessario e giusto che tu ne esca fuori, fuori addirittura dalla Sicilia. Con ciò non vorrei farti pensare che io creda che fuori dell'isola non vi siano ragioni per patire d'inedia, d'accidia. Soltanto che si può ancora sperare di fare i conti con

⁴⁴ Siracusa, 1 settembre 1989.

⁴⁵ S. Addamo, *Per rischio e per pigrizia*, «Vivere», suppl. alla «Sicilia», 11 gennaio 1991.

⁴⁶ Palermo, 1 novembre 1971.

⁴⁷ Palermo, 9 dicembre 1971.

la vita e con la storia, quanto meno l'offesa forse trova l'individuo meno disarmato e meno solo, cioè meno asociale perché la solitudine individuale nessuno può togliercela, tuttavia è sovrastruttura non struttura, non dimensione o dimora perenne e immutabile⁴⁸.

Ma Addamo, come in fondo lo stesso Sciascia anche se in termini meno perentori, non abbandonò la sua terra anche quando gli era arrivata la proposta dall'editore Livio Garzanti di un lavoro presso la prestigiosa casa editrice milanese⁴⁹, offerta che lo aveva molto allettato ma che alla fine rifiutò.

Una «tana», direbbe Bufalino, una «dimora perenne e immutabile»⁵⁰, la Sicilia, dentro la quale Addamo resta, amaramente felice nel e del proprio isolamento: un osservatorio 'privilegiato' comunque, da cui riuscì a scrutare il mondo e a raccontarlo certamente non con i modi di un miope scrittore di provincia. La Sicilia per Addamo non è, dunque, solo il luogo di nascita, ma «un luogo morale e una necessità culturale»⁵¹, è anche una paura che

genera pena e prigionia. [...] È quello che avverte sempre il siciliano, trovarsi chiuso relegato, separato; allora esce, va fuori, evade. Ma lo spirito dell'isola è avvinghiante, non lascia facilmente le sue prede. Si genera il contrasto lacerante tra le due forze complementari e antitetiche: la centrifuga, come desiderio di partenza, e la centripeta come desiderio di ritorno. È un comportamento in qualche misura pateticamente schizoide, [...] e che si risolve in una 'pena dell'anima', che è insieme l'ebbrezza indicibile suscitata dal contatto con l'isola e il rimpianto per averla lasciata⁵².

⁴⁸ 12 novembre 1971.

⁴⁹ Nella lettera di Livio Garzanti del 15 maggio 1978 si legge: «Se Lei potesse ottenere un'aspettativa dall'insegnamento, io credo Le si potrebbe dare qualche lavoro, magari per l'Enciclopedia, offrendoLe così un minimo di garanzia. Altre cose potrebbe poi farle più facilmente stando a Milano».

⁵⁰ Cfr. la lettera di Natale Tedesco del 12 novembre 1971.

⁵¹ Id., *Vittorini e la narrativa siciliana contemporanea*, Caltanissetta-Roma, Sciascia editore, 1962, p. 25.

⁵² Id., *La pena insulare*, «La Sicilia», 26 febbraio 1993.

MARCELLO VERDENELLI

LEOPARDI, LA TARTARUGA, IL «RITMO NATURALE»

Guardando al processo di fondazione delle culture, si vede come in esse un ruolo assolutamente decisivo sia stato sempre svolto dal simbolismo animale, strettamente intrecciato fra l'altro a quel totemismo, espressione di una prima, elementare, ma già paradigmatica, forma di conoscenza e di vita. Nella tradizione occidentale il simbolismo animale ha trovato in Aristotele e in Plinio due voci particolarmente autorevoli e significative, là dove per l'appunto con questi due autori si sono gettate le basi di una riflessione che si è andata sempre più arricchendosi nel corso del tempo. Dopo Aristotele e Plinio, l'Occidente ha trovato nel *Physiologus*, libro realizzato ad Alessandria nel II sec. d.C., un altro importante momento espressivo, per poi trasmigrare, tutta questa ampia sensibilità simbolica e mitopoietica, nella densa e ricca tradizione dei *Bestiari* medievali (Filippo de Thuan, Pedro de Picardia, Guglielmo di Normandia, Alberto Magno, Ramon Llull, Fournival). E questo perché gli animali hanno, nel loro simbolismo, una qualità che li contraddistingue, di essere cioè fondamentalmente univoci, costanti, facilitando di conseguenza la configurazione di una struttura binaria del conoscere comosgonico. Non solo, ma gli animali hanno sempre intrattenuto un rapporto emotivamente più diretto con la stessa dimensione cosmica, favorendo il contatto con quella sfera istintuale, attraverso cui si rivalutano termini come quelli di «antico», di «primitivo», di «selvaggio», con un notevole ampliamento della stessa sfera percettiva, là dove, per esempio, si riporta in gioco quella totalità del corpo, solitamente censurata e rimossa dalle culture più ufficiali.

Giacomo Leopardi, autore che non a caso sulla dicotomia «antico» e «moderno» ha fondato un aspetto rilevante della propria visione estetica e letteraria, ha avuto una particolare sensibilità nei confronti del simbolismo del mondo naturale e animale. Come ha scritto Marius Schneider, gli animali, simboli di una cultura antica e primitiva, ri-

chiamano un tratto più naturale, un «contatto intimo dell'uomo con la Natura», quello che le culture moderne hanno progressivamente perduto, rendendo quel tratto d'origine sempre più sbiadito, illeggibile, e che equivale, in sostanza, a una perdita di valore, di senso, di tratto mitopoietico. Contatto che non solo ha il valore di una vera e propria «relazione mistica», ma che tocca anche quel concetto di «imitazione» così caro anche al Leopardi. Osserva a questo proposito ancora lo Schneider: «Il deviare dalla imitazione realistica produce una delle crisi spirituali più gravi della storia umana, perché, invece di continuare a conoscere il proprio ambiente grazie all'imitazione dei ritmi naturali, l'essere umano, per mezzo di ritmi artificiali, si volge verso il pensiero speculativo. Lo sviluppo dell'intelligenza discorsiva comincia a distruggere la percezione di una serie di insiemi naturali e la riflessione speculativa si pone a selezionare determinati elementi della forma totale, sperando, dall'estrema accentuazione o dalla soppressione di alcune parti individuali della forma totale, un autentico specifico delle forze naturali. In queste culture medie il contatto intimo dell'uomo con la Natura e con gli animali va perdendosi. Ancora, si può confusamente notare il vincolo che unisce le due grandi famiglie; ma l'arte, specialmente le maschere, non permette di porre in dubbio che va scomparendo l'antica relazione mistica fra uomini e animali e l'imitazione ritmica esatta dei fenomeni naturali. Sopravvivono le idee antiche, più o meno deformate o anchilosate, ma – eccettuato il caso di alcuni individui eminenti – perdono a poco a poco quel vero fondamento psicologico che poteva essere offerto dal totemismo primitivo»¹.

Ora, al di là degli aspetti culturalmente e antropologicamente specifici che pone questa citazione, davvero notevoli e sorprendenti sono le affinità, anche di tipo terminologico, che essa presenta con la visione culturale leopardiana. Visione che proprio sull'«antico», sul «primitivo» ha un'inarcatura decisiva, strategica, poiché vista a fondamento dello stesso discorso poetico. Non solo, ma la citazione muove in fondo da quella deviazione dalla «imitazione realistica», interpretata anche come deviazione dall'«imitazione dei ritmi naturali». Crisi di identità, di senso, deviazione da un ritmo naturale che è poi quello che sostanzia lo stesso sapere mitopoietico, dandogli, pur nell'incompletezza delle forme, un significativo valore estetico, artistico. Il ri-

¹ M. Schneider, *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche*, trad. it. di G. Chiappini, Milano, Rusconi, 1986, pp. 41-42.

chiamo leopardiano al valore mitopoieticamente centrale delle «favole antiche», non a caso rese operanti in un testo della rigenerazione, della metamorfosi come *Alla Primavera, o delle Favole antiche*, ci sembra quasi naturale. «Favole antiche» che hanno a che fare anche con quell'«errore», magistralmente indagato dal Leopardi nel giovanile *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815), là dove per l'appunto l'«errore» non solo non ha affatto la valenza negativa che solitamente assume nelle culture moderne, ma può addirittura configurarsi come sorprendente ricchezza poetica e immaginativa, spunto per una conoscenza più libera, perseguita per via analogica e sintetica. La riflessione dello Schneider sul «ritmo naturale», ritmo capace ancora di cogliere una «serie di insiemi naturali», permette anche di mettere a fuoco la nozione di «ritmo artificiale»; ritmo più vicino alle modalità del pensiero speculativo, il cui tratto stilisticamente più rilevante risiederebbe proprio nella modalità discorsiva, segno inconfutabile di una crisi, di una perduta unità di pensiero, là dove i procedimenti analogici vincono su qualsiasi altra configurazione discorsiva e analitica. E anche qui sarebbe molto interessante indagare l'uso, da parte del Leopardi, del termine «canto» che si collega direttamente al «ritmo naturale». Perché se c'è nel Leopardi una condizione di fondo che informa il suo stesso procedere poetico, essa va ricercata proprio in una consapevolezza del ritmo, del «ritmo naturale», quello che scioglie le aporie del pensiero in poesia, le resistenze tetragone della ragione in felici e originali sintesi poetiche. A guardar bene, è un po' tutta la poetica leopardiana a gravitare attorno a una sostanza ritmica primordiale, là dove il «canto» stabilisce una sorta di ponte con la Natura, sempre però che si rimanga fedeli a quella condizione «rispettiva», e cioè «propria», «relativa», come lo stesso Leopardi sottolinea in una delle prime carte dello *Zibaldone*, ricorrendo, non a caso, all'immagine della tartaruga: «La tartaruga lunghissima nelle sue operaz. ha lunghissima vita. Così tutto è proporzionato nella natura, e la pigrizia della tartaruga di cui si potrebbe accusar la natura non è veram. pigriz. assoluta cioè considerata nella tartaruga ma rispettiva. Da ciò si possono cavare molte osservazioni» (*Zib.*, 32)².

² Per questa opera si è fatto riferimento alla seguente edizione: G. Leopardi, *Zibaldone di Pensieri*, Edizione critica annotata a cura di G. Pacella, voll. 3, Milano, Garzanti, 1991. Alle citazioni si sono fatti seguire, di volta in volta, nel testo i relativi numeri delle carte così come indicati dal Leopardi. Un interessante capitoletto sulla «tartaruga» in rapporto alla concezione leopardiana della Natura (da cui il presente lavoro ha preso lo spunto) si trova in L. Anceschi, *Un labo-*

Come è nello stile delle prime carte non datate dello *Zibaldone*, carte non ancora pensate all'interno di un organico e ben strutturato sistema di scrittura, cosa che invece avviene a partire solo dalla carta n. 100, il Leopardi non affonda nella riflessione, benché ci si trovi già di fronte a un passaggio, pur nella sua stringatezza, di una certa rilevanza. Si ha cioè da subito la sensazione che quella sulla tartaruga non sia una semplice e banale annotazione. L'impressione è che il Leopardi intenda già fissare sulla carta una riflessione importante e meritevole di un certo approfondimento che non tarderà a venire, se è vero che sempre nelle prime carte dello *Zibaldone* egli tornerà su questa singolare analogia giocata proprio sull'immagine della tartaruga, animale la cui etimologia evoca una dimensione inferica, sotterranea, misteriosa, terragna (dal lat. tardo *tartaruchus* «demonio» e dal gr. *tartarouchos* «che domina il Tartaro»); portandosi, il Leopardi, ancora una volta su quel valore «rispettivo» delle cose, della conoscenza, che trova senso nel più complessivo disegno della Natura: «Quello che ho detto p. 32. di questi pensieri della tartaruga si potrà forse dire anche del Pigno della cui vita bisogna vedere presso i naturalisti se sia lunga» (*Zib.*, 64). E alla tartaruga si riferirà in altri due luoghi dello *Zibaldone*, e precisamente alle cc. 3512-14 e 4063. Nelle prime, del 24 settembre 1823, il Leopardi disquisisce, con un tratto di scrittura molto vicino all'apologo, sull'idea che gli uomini «naturalmente» hanno avuto della «durata e quantità di una data porzione di tempo»; idea che in una dimensione naturale (e l'avverbio «naturalmente» ce lo indica con molta chiarezza) ha un diverso e soprattutto antico profilo. Riflessione molto significativa, anche perché indirizza verso quel «ritmo naturale» delle cose da cui discende ogni vera elaborazione leopardiana:

In contrario senso ragionisi dell'idea che dovettero aver gli uomini naturalmente della durata e quantità di una data porzione di tempo, quando la lor vita naturale era strabocchevolmente più lunga della presente; e proporzionatamente dell'idea che debbono averne le nazioni (se ve n'ha) che vivono ordinariamente più di noi (siccome v'ha certo di quelle che vivono meno, e prestissimo giungono alla maturità, e ciò ne' climi caldi, come nell'America meridionale, ove le donne si maritano di 10 o 12 anni, e tra gli orientali ec. e vedi a questo proposito l'Indica di Arriano, c. 9 sect. 1-8. e Plinio se ha nulla ec.); e dell'idea che n'hanno gli animali più longevi dell'uomo, come l'elefante, il cervo, la cornice, la tartaruga, alla quale pigrissi-

ratorio invisibile della poesia. Le prime pagine dello «Zibaldone», Parma, Pratiche Editrice, 1992.

ma e tardissima nelle sue operazioni, la natura diede, non lunghissima vita, ma moltissimi anni. E dico, non lunghissima vita, perch'ella stante la tardità de' suoi movimenti ed azioni, alla quale corrisponde quella del suo incremento e sviluppo naturale ec. e di tutta la sua natura, vive ed esiste in un dato spazio di tempo assai meno che l'uomo in altrettanto spazio non fa. E così proporzionatam. gli altri animali più longevi di noi (24. Sett. 1823) (*Zib.*, 3512-13).

Riflessione straordinariamente avvitata su quella «vita naturale», quasi tempo, ritmo di fondo di tutte le cose, e al cui interno il sentimento della durata ha modalità e rifrangenze diverse. Ed è in quello scenario che la vita della tartaruga ha un senso per l'appunto «rispettivo». Se la Natura non l'ha dotata di «lunghissima vita», l'ha dotata però di «moltissimi anni», che acquistano un profilo «rispettivo» in quella visione. Insomma, quella che può apparire una vita più breve, si rivela, in realtà, una vita più vita proprio perché più intensamente e concentratamente vissuta. Nell'aprile del 1824, il Leopardi nello *Zibaldone* ribadirà proprio questa idea, incrociando direttamente il discorso sulla civiltà. In questo caso, lo scenario di apertura riguarda la «vita degli orientali» e più in generale di «coloro che vivono ne' paesi assai caldi». Se è vero che in quei paesi la vita è più breve, è anche vero che essa è più intensamente vissuta. Gli orientali hanno una pienezza di vita che altri popoli non hanno. Un ordine, una misura, un valore, un ritmo interno, segreto, per l'appunto «rispettivo», di cui la Natura è la vera fonte:

Ora generalmente parlando, si scuopre nella natura quest'ordine che la durata della vita (sì negli animali sì nelle piante) sia in ragione inversa della sua intensità ed attività. La testuggine, l'elefante e altri animali tardissimi hanno lunghissima vita. I più veloci ed attivi, ancorchè più forti degli altri (come è p. es. il cavallo rispetto all'uomo) hanno vita più corta. Ed è ben naturale, perchè quell'attività e intensità di vita importa maggiore rapidità di sviluppo della medesima, e quindi di decadenza. Infatti lo sviluppo sì degli uomini, sì degli animali, sì delle piante ne' paesi assai caldi è molto più rapido che negli altri. (*Zib.*, 4063).

A sfrondare la citazione della più generale idea di sviluppo, riguardante gli uomini, gli animali, le piante, idea che ha una progressione molto più rapida nei paesi caldi che in altri paesi, essa mette in campo altre importanti questioni. In particolare, quella «durata della vita» in «ragione inversa della sua intensità ed attività», che fa sì che la testuggine (e con essa altri animali come, per esempio, l'elefante), ancorchè «tardissima», abbia, in realtà, una vita lunghissima a differen-

za invece di altri animali, più veloci, più attivi, come per esempio il cavallo, che hanno una vita decisamente più breve. Visione che deriva proprio da quella vita naturale, fatta di una serie di rapporti più veri, «rispettivi» per l'appunto. Visione estremamente suggestiva che sembra ben collegarsi al movimento della stessa poesia leopardiana, in una prima fase tutta velocità, impeto, passione, azione, dirompenza, eroismo, attivismo, e poi invece, forse per l'adattarsi al valore interno e dunque «rispettivo» della vita naturale, sempre più raccolta, riflessiva, analitica, pur non rinunciando ovviamente alla sua natura metaforica. Dall'azione prossemicamente forte, sbalzata, dell'io leopardiano in una prima fase (si pensi, per esempio, alla resa plastica, visiva, di segno tutto alfieriano, dell'azione in una canzone come *All'Italia*), si va, col passare degli anni, a un senso dell'azione sempre più raccolto, di segno sempre più riflessivo. Che non significa affatto, seguendo l'idea leopardiana sulla durata del tempo, meno poesia, meno intensità, meno emotività, ma più semplicemente un senso più raccolto, più evocativo anche, della forma poetica per poter resistere più a lungo in quel desolante scenario di dissolvimento, di perdita di antichi valori. La tartaruga, nel suo moto tardissimo, lento, pigro, e solo apparentemente ritardato, segnala dunque un passaggio culturalmente decisivo e nevralgico sul senso più in generale della civiltà, e più precisamente sul modo di rapportarsi a un valore, e soprattutto a un «ritmo naturale», che è poi il vero carattere della poesia. In questa direzione, andranno interpretate anche certe precise scelte metriche leopardiane. Seguendo questa impostazione, ora più veloce, accelerata, ora più rallentata, riflessiva (e in sostanza più vicina al ritmo naturale), si può forse spiegare la centralità e l'altalenanza, nella poesia leopardiana, di metri come il settenario e l'endecasillabo. Se si guarda, in generale, alla dinamica di quella poesia, si vede chiaramente come certe scelte metriche vadano proprio in questa direzione, come se il Leopardi, una volta intuito il valore del movimento lento, graduale, «rispettivo», della tartaruga, che significa in definitiva più vita, sia andato poi via via attenuando tale soluzione, e non certo per una mancanza di passione, magari di segno civile e alfieriano (si pensi solo a testi come *All'Italia*, *Sopra il monumento di Dante*, *Ad Angelo Mai*), ma per una correzione di sentimento, per una sorta di gestione più controllata di una passione che il Leopardi non ha voluto mai imbavagliare, inibire.

Le riflessioni sulla tartaruga che lo *Zibaldone* mette da subito in campo sono già il segnale, a leggerle in uno scenario più ampio, di una certa sensibilità culturale destinata a lasciare più di un segno nella scrit-

tura leopardiana. Sia nella cultura orientale che in quella occidentale, la tartaruga, in generale, è il simbolo della realtà esistenziale e anche della corporeità (*soma* = *sema*), ed è considerata sacra per la sua forza vitale. Nella visione leopardiana, la tartaruga è un animale che simboleggia, come attestato anche dalla stessa etimologia, una certa sostanza corporea, animale, che meglio si avvicina alla sua più generale visione della Natura intesa sostanzialmente come un corpo originario, unitario. Il sogno di un'antica corporeità, vista come momento privilegiato per meglio avvicinarsi al «ritmo naturale» delle cose, è centrale nella poetica leopardiana, se è vero che rifacendosi a Omero, non a caso additato nello *Zibaldone* (insieme ad Anacreonte) come l'esempio più alto e rappresentativo di un certo procedere analogico, il Leopardi, volendo stabilire una tipologia degli eroi omerici, punta proprio sulla corporeità come elemento centrale, dirimente. Non a caso, gli eroi omerici più esemplari sono, ai suoi occhi, proprio quelli dell'*Iliade* dove quel tratto naturale, corporeo, è decisamente più evidente, sbalzato, contrariamente agli eroi dell'*Odissea* dove invece l'eccessiva presenza dell'istanza speculativa ha prodotto una decisa sterzata in direzione interiore, alimentando un certo qual tono malinconico. Quelli presenti nell'*Iliade* sono eroi che hanno iscritti nei propri corpi i segni di una naturalità tutta poetica, segni che donano a quei corpi armonia, giusta misura, un senso naturale e per niente retorico dell'azione, del movimento, mentre gli eroi dell'*Odissea*, maggiormente caratterizzati da una condizione malinconica, pagano una clamorosa perdita di azione, che equivale anche a una sensibile perdita di corporeità. Si legge, a questo riguardo, nello *Zibaldone*:

Gli Eroi dell'*Iliade* sono grandi uomini secondo natura, gli eroi degli altri poemi epici sono grandi secondo ragione; le qualità di quelli sono più materiali, esteriori, appartenenti al corpo, sensibili; le qualità di questi sono tutte spirituali, interiori, morali, proprie dell'animo, e che dall'animo solo hanno ad esser concepite, e valutate. Dico tutte, e voglio intender le principali, e quelle che formano propriamente e secondo l'intenzion de' poeti, il carattere di tali Eroi; perocchè se i poeti v'aggiunsero anche i pregi più esteriori e corporali, gli aggiunsero come secondarii e di minor conto, e vollero e ottennero che nell'idea de' lettori essi fossero offuscati dai pregi morali, e poco considerati a rispetto di questi; e in verità essi son quasi dimenticati, e, come ho detto in proposito di Enea, paion quasi fuori di luogo, e poco convenienti con gli altri pregi, o pare fuor di luogo il farne menzione e il fermarcisi, come cose degne da esser notate ed espresse. E sembra, ed è vero, che i poeti l'han fatto più tosto per usanza e per conformarsi alle regole ed agli esempi, che perchè convenisse al loro proposito e al loro intento, e perchè la

natura e lo spirito de' loro poemi e de' loro personaggi lo richiedesse, anzi lo comportasse. Or, siccome l'uomo in ogni tempo, malgrado qualsivoglia spiritualizzazione e qualunque alterazione della natura, sono sempre mossi e dominati dalla materia assai più che dallo spirito, ne segue che i pregi materiali e gli Eroi, dirò così, materiali dell'*Iliade*, riescano e sieno per sempre riuscire più amabili e quindi più interessanti degli Eroi spirituali de' pregi morali divisati negli altri poemi epici. E che Omero, ch'è il cantore e il personificatore della natura, sia per vincer sempre gli altri epici, che hanno voluto essere (qual più qual meno) i cantori e i personificatori della ragione. (Perocchè veram. gli Eroi dell'*Iliade* sono il tipo del perfetto grand'uomo naturale, e quelli degli altri poemi epici del perfetto grand'uomo ragionevole, il quale in natura e secondo natura, è forse ben sovente il più piccolo uomo) (*Zib.*, 3614-16).

La riflessione leopardiana, scaturita dall'osservazione degli eroi omerici, è una riflessione che indirizza verso le grandi matrici del suo pensiero. Quegli eroi, che giocano sul proprio corpo una condizione esteticamente così decisiva e rilevante, sono anche eroi che dimostrano chiaramente la deviazione intervenuta nella storia del «ritmo naturale». Il Leopardi lo dice esplicitamente: se il grado di grandezza degli eroi dell'*Iliade* è stabilito dal loro rapportarsi a un ordine di Natura («sono grandi secondo natura»), gli eroi dell'*Odissea* pagano, invece, caramente la loro crescita sul piano analitico, riflessivo. Eroi comunque sia e sempre visti come depositari di una verità poetica che solo il «canto» può esprimere. I primi, quelli dell'*Iliade*, cantori e personificatori della Natura, i secondi, quelli dell'*Odissea*, cantori e personificatori della Ragione; suddivisione che ha notevoli ricadute di tipo poetico e culturale. Per il Leopardi, la materializzazione, quella che gli animali riescono meglio a esprimere nel loro denso simbolismo, è una condizione, per certi versi, più originaria, più antica, più primitiva, e persino più poetica; condizione che segnala, fra l'altro, come il tratto di corporeità sia il risultato assolutamente determinante per lo stesso configurarsi della cultura occidentale, prima che un certo processo di spiritualizzazione intervenisse a dissipare tutta quella antica, poetica, unitaria sostanza. Non solo, ma quella corporeità è una condizione che lavora a favore della stessa leggibilità del classicismo leopardiano, a favore cioè di nuove istanze comunicative della poesia, a dimostrazione di come l'«antico» e il «moderno» continuamente si saldino nella visione leopardiana, in una sorta di pendolarismo culturale che è di aiuto al processo conoscitivo. Classicismo che non è mai semplice cifra letteraria, ma un grande momento di conoscenza e di poesia, di sintesi culturale e umana. In fondo, la suggestiva riflessione

leopardiana sugli eroi omerici ribadisce l'assoluta centralità, nella sua poetica, di quella giusta misura di Natura, quella che la tartaruga esprime in quel lentissimo e pigro movimento, che diventa per l'appunto «rispettivo», accettabile, giusto, solo se visto all'interno di quel concetto di «giusta misura», di giusta proporzione che solo la Natura è in grado di esprimere. Per raggiungere la zona più magmatica, e certamente più complessa, del pensiero leopardiano, non necessariamente bisogna partire da grandi assiomi filosofici (essendosi battuto tra l'altro, il Leopardi, per quel concetto assolutamente moderno di «ultrafilosofia»), quanto piuttosto dalla rivelazione di quel «ritmo naturale» di cui la tartaruga è simbolo pregnante. C'è anche da dire che le riflessioni sulla tartaruga introducono al grande tema dell'imitazione; tema che occupa nel sistema estetico leopardiano un posto assolutamente strategico. Si legge nello *Zibaldone*: «Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definiz. del poeta. Così il poeta non è imitatore se non di se stesso. (10. Sett. 1828). Quando colla imitaz. egli esce veramente da se med., quella propriam. non è più poesia, facoltà divina; quella è un'arte umana; è prosa, malgrado il verso e il linguaggio. Come prosa misurata, e come arte umana, può stare; ed io non intendo di condannarla. (10 Sett. 1828)» (*Zib.*, 4372-73).

Che è già un passo notevolmente in avanti rispetto al carattere della pura «imitazione realistica», volendo qui alludere, il Leopardi, a una condizione dichiaratamente poetica, emotiva, e persino corporea, quale quella che si esplicita preferibilmente nel «canto», nel «ritmo naturale». La Natura è diventata tutt'uno col poeta. La visione della poesia come «facoltà divina» sembrerebbe restringere il discorso a un certo platonismo del Leopardi, ma crediamo che le cose non stiano esattamente in questi termini. Del resto, la stessa visione platonica della poesia non è una visione, come certa tradizione occidentale ci ha insegnato, interpretabile solo sotto l'insegna di un certo processo di stilizzazione, di spiritualizzazione, delle forme letterarie, perché nella filosofia di Platone (come anche in quella di Aristotele) la dimensione dionisiaca, quella che lega più direttamente l'espressione gestuale alla parola, è una dimensione comunque sia presente, nonostante lo strategico lavoro di occultamento fattovi cadere. Di qui il pericolo che sia Platone sia Aristotele vedevano sostanzialmente nella *performance* orale dell'aedo, una forma poetica che metteva in campo un bagaglio emotivo altissimo, e per questo motivo estremamente pericolosa per gli stessi assetti politici e culturali della società del tempo. Solo così si spiega l'espulsione decretata da Platone di quella

forma performativa dallo Stato ideale, là dove tutta la sua filosofia può essere vista come un abile e strategico piano per liberare gli uomini, come si legge nella *Repubblica*, da quella caverna dove gli archetipi, le prime forme di conoscenza, avendo già un forte tratto trasgressivo, si rivelano altamente pericolose per l'organizzazione e per gli equilibri della stessa società. La verità di cui parla Platone nella *Repubblica*, facendo credere che ci si trovi di fronte addirittura alla luce della verità, è in realtà una verità che oscura e cancella il senso della poesia, almeno in quel tratto dionisiaco ed emotivamente forte che la informa segretamente, là dove si cerca di educare gli uomini sempre più alla dialettica, all'esercizio speculativo, filosofico, quello che allontana il tratto più pericoloso, trasgressivo della poesia (si chiami, quel tratto, estasi, trance, furore, passione) in una sorta di invisibilità. Ma è un tratto, come testimonia fra l'altro un importante passaggio dello *Ione* platonico, pronto a riaffiorare, per poco che si allenti quell'abitudine riflessiva e dialettica: «Tutti i buoni poeti epici, non per arte, ma perché ispirati e invasati dalla divinità esprimono tutti quei bei canti, sì come i buoni poeti melici; e come gli agitati da coribantico furore, perso ogni freno razionale, danzano; così i melici, perso ogni freno razionale, compongono quelle loro belle poesie. Non appena colgono un'armonia e un ritmo, si agitano tutti di bacchico furore invasati dalle divinità; e come baccanti che attingono dai fiumi miele e latte, quando sono invase dalle divinità, avendo oramai perso ogni senno, così l'anima dei poeti melici compie quello ch'essi stessi dicono [...]. E dicono il vero. Il poeta infatti è un essere leggero, alato, sacro, che non sa poetare se prima non sia stato ispirato dal dio, se prima non sia uscito di senno, e più non abbia in sé intelletto»³. La vera bellezza della poesia passa dunque attraverso il «coribantico furore», dove ogni freno razionale viene meno. Ma soprattutto è la natura della poesia a costruirsi su un formidabile impasto di parola, di musica, di gestualità, di danza, di ritmo, così sorprendentemente vicino, tale impasto, alla stessa visione poetica leopardiana. A differenza di Platone, Aristotele tenderà una sorta di compromesso con quella sostanza più dionisiaca della poesia, tenderà di addomesticare quell'impulso mutandone certi connotati comunicativi. Di qui l'azione di Aristotele volta a depotenziare, a regolarizzare quel flusso vitale e dionisiaco, facendo della poesia non più un pericoloso atto solitario e solipsistico, ma un atto sempre più sociale e comunitario.

³ Platone, *Ione*, 533 e – 534 a, trad. di F. Adorno, Bari, Laterza, 1971.

La dimensione che stabilisce un rapporto più stretto e diretto con questo tipo di percezione del mondo, è senz'altro quella acustica, più ancora di quella visiva. Dimensione che si lega strettamente al simbolismo animale. Osserva a questo riguardo lo Schneider: «Fra i ritmi che stabiliscono la parentela mistica dell'uomo con gli animali (voce, colore, forma, movimento), la voce deve essere il criterio più sostanziale e probabilmente anche il più antico. Il ritmo e il timbro della voce sembrano costituire anche il *ritmo essenziale* di tutti i fenomeni, dato che [...] non c'è dubbio che per il mistico primitivo il piano acustico sia il piano più alto di tutto il creato. Per questo, la manifestazione più chiara del ritmo, cioè della legge interiore di un individuo, risiede nella sua voce. [...] dobbiamo precisare che l'uomo 'primitivo' non è un essere di poca intelligenza o di poca cultura spirituale, ma soltanto un essere umano che dispone di pochissimi oggetti di civiltà. Lo sviluppo della cultura spirituale umana non dipende dall'elevatezza della cultura materiale, cioè dalla civiltà: e il gran numero di alte civiltà che mancano quasi completamente di cultura propria fa sospettare anche una certa ostilità fra questi due fattori»⁴. Si tocca qui un punto assolutamente nodale della riflessione culturale del Leopardi. La cultura spirituale è per intanto altra cosa da quel rovinoso processo di spiritualizzazione che nell'ottica leopardiana si configura come un vero e proprio processo di «alterazione della natura». La cultura spirituale è quella che si costruisce su rapporti analogici veri, diretti, soprattutto fondativi di una certa abitudine poetica, rapporti non soggetti a eccessivi filtri razionali. L'uomo primitivo, cui va in sostanza la simpatia leopardiana, è effettivamente un uomo che, pur disponendo di «pochissimi oggetti di civiltà», è tuttavia capace di costruire su quei pochi oggetti una significativa rete di emozioni, di trasalimenti, insomma tutta una ricca condizione emotiva che non produce alcuna alterazione nella Natura. In questa ottica, andranno allora rivalutate due opere giovanili del Leopardi: la *Storia dell'astronomia* (1813) e il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815); opere dove le trame di quella relazione mistica col mondo sono già forti e leggibili. La prima opera (*Storia dell'astronomia*) tutta orientata a rintracciare i segni di quella relazione nella carta del cielo (la luna, il sole, le macchie solari, le stelle, le comete, le meteoriti, l'eclissi, la luce zodiacale, le maree, i solstizi, gli equinozi, la pluralità dei

⁴ M. Schneider, *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche*, cit., p. 21.

mondi, l'orologio, il quadrante solare, il calendario, lo zodiaco, l'astrologia), con particolare attenzione alla cultura araba dove il Leopardi individua peraltro un interessante rapporto fra il linguaggio astronomico di quel popolo e il mondo animale («Gli Arabi molto occuparonsi intorno alle stelle. Il loro linguaggio abbonda di nomi di stelle, e costellazioni, per la maggior parte allusivi al bestiame, e alle greggi»). La seconda opera (*Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*) ancora più direttamente orientata verso quella dimensione mistica, magica, totemica, di cui il mondo animale costituisce un passaggio essenziale, senza dimenticare la ripresa, anche in quest'opera, di una certa sensibilità astronomica. Per quanto riguarda la prima dimensione (e cioè quella mitica, favolosa), si segnalano, in particolare, i capitoli sui centauri, sugli arimaspi, sui cinocefali (cap. XVI), sulla fenice (cap. XVII), sulla lince (cap. XVIII); per la seconda, invece, quelli sugli dei (cap. II), sugli oracoli (cap. III), sulla magia (cap. IV), sui sogni (cap. V), sul sole (cap. IX), sull'astrologia, sulle eclissi, sulle comete (cap. XI), sulla terra (cap. XII), sul tuono (cap. XIII), sul vento e sul «tremuoto» (cap. XIV). Sul mondo animale il Leopardi gioca un tratto assolutamente decisivo della propria riflessione. Tematica che non appartiene solamente alla sua produzione giovanile, ma che affiora anche in molte carte dello *Zibaldone*. Basta infatti riferirsi a quell'*Indice* dello *Zibaldone* steso personalmente dal Leopardi a Firenze nel 1827 (indice riferito a 4295 sulle totali 4525 carte dell'opera) per capire l'estrema rilevanza che tale tematica ha nel suo pensiero. Così come pure interessanti annotazioni sul mondo animale si trovano in quei *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* dove c'è un'altra significativa annotazione sulla tartaruga («Pigrizia della testuggine proporzionata alla lunghezza della sua vita. 32. 64»).

Scorrendo gli *Indici filologici* di qualsiasi edizione moderna dello *Zibaldone*, si ha piena conferma della rilevanza del tema, a dimostrazione di come certe importanti questioni culturali abbiano sempre nel Leopardi un punto di partenza di tipo etimologico. Vi si trovano, per esempio, annotate le seguenti voci: *agneau* fr., diminutivo positivato da *agnus*, 2282, 4113, 4166; *agnellino* it., sopraddiminutivo, 3618; *agnello* it., diminutivo positivato da *agnus*, 2282, 4113, 4166; *agnulus* (*agnellus*) lat., da *agnus*, 2282; *aigle* fr., 1343; *allodola* (*lodola*) it., diminutivi positivati, 4113; *assiuolo* it., diminutivo positivato, 4509; *augello* (*ausciello*) it., diminutivo positivato, 2282; *avicula* (*aviculus*, *avicellus*) lat., diminutivi da *avis*, 2282; *bacherozzo* (*bacherozzolo*) it., 4500; *baiare* (*abbaiare*) it., 2704, 2812; *baubare* (*baubari*) lat., suoi derivati, 2704 – sua origine, 2812-13; *beccare* (*bezzicare*) it., 4490;

bubbola it., diminutivo positivato dal lat. *upupa*, 4281; *cardellino* (*cardelletto*, *calderugio*, *calderino*, *calderello*) it., diminutivi positivati per *carduelis*, 4113, 4504; *chiocciola* it., diminutivo positivato dal lat. *cochlea*, 4001, 4113; *cicalare* it., secondo Cellini è il *cigolare degli uccelli*, 2595; *cinguettare* it., 4508; *cocciniglia* it. «è un color fatto d'una specie di vermi, che anch'essi si chiamano *cocciniglie*», 3624; *coniglio* (*conejo*) it (sp.), dal lat. *cuniculus*, 3515; *cornacchia* (*corneille*, *corneja*), it. (fr., sp.), diminutivi positivati da *cornix*, 3811, 4115; *cucciola* it., marchigiano, per *chiocciola*, 4001; *cutrettola* it., diminutivo positivato da *cutretta*, 4167; *falco* it., suo diminutivo positivato *falcone* (fr. *faucon*), 4172, 4257; *falcola* (*falcolotto*) it., diminutivi, corruzioni di *facula*, 3995; *formicola* it., diminutivo positivato da *formica*, 4257; *formicolare* it., frequentativo diminutivo, 1117; *gallinaccio* it., dal lat. *gallinaceus*, 4521; *gracchiare* it., «da *gra gra*», 4516; *grénouille* fr., diminutivo positivato, 2282, 4088, 4115; *grufolare* it., frequentativo diminutivo da *grufare*, in Caro, 4201; *lucertola* (*lucertolone*, *lucerta*) it., diminutivi positivati da *lucerta* (*lacerta*), 4040, 4147; *merlo* (*merlotto*) it., 4485; *muggiare* (*mugliare*) it., 1241, 4005, 4519; *niffolo* it., in Rucellai *nifolo*; da *nifo*, 3945; *oiseau* fr., diminutivo positivato, 2282, 4113; *ovis* lat., gr. *ois*, 1127; *paone* (*pavone*) it., a proposito della lettera *v* «considerata e confusa con una aspirazione, e questa lieve», 2069; *pascolare* it., diminutivo positivato di *pascere*, 2283; *pavone* (*paone*) it., 2880; *pavoneggiare* it., frequentativo, 4490, 4512; *pecchia* it., diminutivo positivato da *apicula* (*opercula*), 981, 2282, 2864, 2984, 4113, 4512; *pecorella* it., vezzeggiativo, 4257; *picchio* it., diminutivo positivato dal lat. *piculus* per *picus*, «e non dal *picchiare* come dice la Crusca e stimasi comunemente», 4180; *poisson* fr., diminutivo positivato dal lat. *piscis*, per *poisse*, 3993, 4072, 4113; *pollastro* it. diminutivo, 4503; *porcello* it., diminutivo positivato, 4007; *ragnolo* (*ragnuolo*) it., diminutivi positivati, 4167; *ranocchia* (*ranocchio*, volgarmente *granocchio*) it., diminutivi positivati dal lat. *ranacula* o *ranucula* o *ranocula*, 2282 – dal lat. *ranunculus*, 4088 – col fr. *grénouille*, per *rana*, 4115 – 4511; *rondinella* (*rondinetta*) it., vezzeggiativi, 4257; *ronzino* (*ronzone*) it., forse diminutivi positivati, 4148; *sardella* it., diminutivo positivato da *sarda*, 4150; *schiratto* (*schiriatto*, *scoiatto*), it., diminutivi positivati dal lat., *sciurus*; sopraddiminutivo *scoiattolo*, 4093; *scoiattolo* (v. *schiratto*); *serpeggiare* it., frequentativo da *serpere*, lat. e it., 4167, 4512; *serpo* lat., è uguale al gr. *έρπω*, 109, 983-84, 4167; *tarantola* (*tarantella*, *tarantolato*) it., diminutivi positivati da *taranta*, 4245; *tarantule* fr., diminutivo positivato da *tarande*, 4245; *tignuola* it., diminutivo positivato da *tigna* (lat. *tinea*), 4166, 4495;

uccello (*augello*, *ausciello*) it., diminutivo positivato dal lat. *avicellus* per *avis*, 2282, 4113; *upupa* (v. *bubbola*); *usignuolo* (*rosignuolo*, *rosignol*) it., (fr.), diminutivi positivati, per il lat. *luxinia*, 4113; *vespa* it., fr., *guepe* (antico *guespe*), 4268; *vitello* it., diminutivo positivato, 4113; *vitellus* lat., diminutivo di *vitulus*, nelle lingue neolatine positivato, 3963; *volpes* it., per *vulpes*, 1267, 2195, 2325, 2779.

Elenco, come si può vedere, molto dettagliato, e che deve essere visto all'interno di una questione solo apparentemente etimologica, quale quella per l'appunto del «diminutivo positivato», che indirizza, in realtà, verso certe precise direttrici culturali della scrittura leopardiana, in quella fase, e cioè tra il 1821 e il 1823, impegnata a mettere a punto (proprio attraverso le fitte e puntuali annotazioni sulla questione del «diminutivo positivato» che si leggono nello *Zibaldone*) la prosa fiabesca e «diminutiva» delle *Operette morali*, il cui risultato stilistico è già nel titolo *Operette*. In una lettera del settembre del 1820 al Giordani, il Leopardi aveva confessato il progetto, per vendicarsi del mondo, di alcuni «dialoghi satirici»: «In questi giorni, quasi per vendicarmi del mondo, e quasi anche della virtù, ho immaginato e abbozzato certe prosette satiriche»⁵. Fra il 1820 e il 1821 quel progetto si era tradotto sia in alcuni significativi abbozzi di prose come la *Novella. Senofonte e Niccolò Machiavello* e il *Dialogo. Galantuomo e Mondo*, sia in alcuni dialoghi aventi come protagonisti gli animali: *Dialogo tra due bestie p.e. un cavallo e un toro*, *Dialogo di un cavallo e un bue*, *Al dialogo del cavallo e del bue*; rappresentando, gli animali, il collegamento più diretto con il mondo naturale. E in una delle prime carte dello *Zibaldone* il Leopardi aveva già ribadito la centralità di tale percorso: «[...] il poeta non deve seguir nè la ragione nè la metafisica [...] ma la natura e l'istinto» (*Zib.*, 17); dove tutto gioca attorno alla sfera per l'appunto istintuale e naturale. Pur agendo dietro a questo interesse precise fonti letterarie (le *Favole* di Lorenzo Pignotti, gli *Animali parlanti* e gli *Apologhi* di Giovan Battista Casti), non v'è dubbio che il Leopardi cominci a intravedere nel mondo animale un certo simbolismo. Partendo da questo assunto, andranno allora rivalutate tutte quelle parti in cui nei *Canti* il mondo animale sembra avere un tratteggio quasi bozzettistico e decorativo. Si pensi, per esempio, alle immagini della «gallina» che ne *La quiete dopo la tempesta* torna «in su la via» ripetendo il «suo verso» e della

⁵ Lettera al Giordani in data Recanati 4 settembre 1820: G. Leopardi, *Epistolario*, voll. 2, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati-Boringhieri, 1998, vol. I, p. 438.

«gallinella» che ne *La vita solitaria* «l'ale | battendo esulta nella chiusa stanza». Presenze animali solo apparentemente bozzettistiche, decorative, marginali, ma che in realtà sono conseguenti (nel primo caso la «tempesta» e nel secondo la «mattutina pioggia») a una sorta di increspatura che si è disegnata significativamente nel paesaggio, sancendo così la inequivocabile distanza leopardiana da qualsiasi tentazione campestre, idillica.

I *Canti* annoverano altre significative presenze in tal senso (i corsivi sono nostri): «sitibonde *agnelle*» (*Alla Primavera*); «*animal famiglia*» (*Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*); «Se tu parlar sapessi, io chiederei: | dimmi: perchè giacendo | a bell'agio, ozioso, | s'appaga ogni *animale*; | me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale?» (*Canto notturno*); «decreto [...] che sentenza ogni *animale* a morte» (*Il tramonto della luna*); «Magnanimo *animale*» (*La ginestra*); «alle ruine | delle italiche moli | insultino gli *armenti*» (*A un vincitore nel pallone*); «odi [...] muggire *armenti*» (*Il passero solitario*); «Quei figurati *armenti* [...] | porser mille dilette» (*Le ricordanze*); «muggito d'*armenti*» (*La ginestra*); «solingo *augellino*» (*Il passero solitario*); «la fero e l'*augello* [...] | l'alta ruina ignora»; «bruno *augello*» (*Bruto minore*); «Credano il petto [...] | gli *augelli* al vento»; «musicò *augel*» (*Alla Primavera*); «colorati *augelli*» (*Ultimo canto di Saffo*); «Gli altri *augelli* [...] | fan mille giri» (*Il passero solitario*); «il primo | degli *augelli* susurro»; «nè batter penna *augello* in ramo [...] odi» (*La vita solitaria*); «degli *augelli* [...] il canto» (*Al conte Carlo Pepoli*); «svolazzava | tra le frondi ogni *augel*» ([«*Spento il diurno raggio*»]); «tenerla [la felicità] [...] | per l'estremo del *boa*» (*Palinodia al marchese Gino Capponi*); «De' *cani* [...] la voce» ([«*Spento il diurno raggio*»]); «pasce | la *capra*» (*La ginestra*); «agricoltori e fabbri [...] di *castore* copriran le schiene» (*Palinodia al marchese Gino Capponi*); «i fianchi | delle *cavalle* vincitrici asterse» (*A un vincitore nel pallone*); «Un fluttuar di fanti e di *cavalli*»; «Ve' *cavalli* supini e cavalieri» (*All'Italia*); «barbari *cavalli*» (*Bruto minore*); «de' *cavai* | e delle ruote il romorio» (*Il primo amore*); «Il fragor delle ruote e de' *cavalli*» (*La vita solitaria*); «vani studi | di cocchi e di *cavalli*» (*Al conte Carlo Pepoli*); «non *cicala* | strider [...] odi» (*La vita solitaria*); «Segno arrecò d'instaurata spene | la [...] *colomba*» (*Inno ai Patriarchi*); «al [...] covil torna il *coniglio*» (*La ginestra*); «i *destrier* [...] | battean la zampa» (*Il primo amore*); «Nè *farfalla* ronzar [...] odi» (*La vita solitaria*); «un popol di *formiche*»; «Non ha natura al seme | dell'uom più stima [...] | che alla *formica*» (*La ginestra*); «Rive del *gregge* tuo nutrice»; «con le *greggi* | mista la tigre» (*Inno*

ai Patriarchi); «la [...] l fuga de' greggi sbigottiti» (*Ultimo canto di Saffo*); «Odi greggi belar» (*Il passero solitario*); «curar [...] greggi»; «di greggi dovizia» (*Al conte Carlo Pepoli*); «sprezzator degli uomini mi rendo, l per la greggia ch'ho appressso» (*Le ricordanze*); «[il pastore] Move la greggia [...] e vede l greggi, fontane ed erbe»; «la mia greggia»; «O greggia mia»; «dolce mia greggia» (*Canto notturno*); «civil gregge» (*Le ricordanze*); «d'aeree gru stuol» (*Palinodia*); «Danzan le lepri nelle selve» (*La vita solitaria*); «Come lion di tori entro una mandra» (*All'Italia*); «la lucciola errava appo le siepi» (*Le ricordanze*); «Nè guidasse [...] i lupi al fronte» (*Inno ai Patriarchi*); «di tori [...] una mandra» (*All'Italia*); «Passero solitario, alla campagna l cantando vai» (*Il passero solitario*); «le rotte l case, ove i parti il pipistrello asconde» (*La ginestra*); «il canto l della rana» (*Ad Angelo Mai*); «La rondinella vigile» (*Il risorgimento*); «si contorce al sole l la serpe» (*La ginestra*); «flebile usignol» (*Il risorgimento*); «l'usignol che sempre piagne» ([*"Spento il diurno raggio"*]); «cauta volpe» (*A un vincitore nel pallone*).

Mondo animale che si cala nella scrittura poetica leopardina con un tratto di pertinenza stilistica sempre molto indovinato, incastonandosi strutturalmente in quel dettato poetico. Gli animali richiamati dal Leopardi si caricano di una forte evocatività poetica, simbolica, con una gamma di sfumature davvero molto ampia e articolata. Ci sono animali che completano con molta efficacia, ma senza che tutto questo significhi un abbassamento del tono poetico, il quadro paesaggistico d'insieme: la gallina, la gallinella, la rana, gli «augelli colorati», la danza delle lepri. Altri animali che esprimono invece condizioni più direttamente umane e morali: la cautela della volpe, la vigilanza della rondinella, l'impazienza dei «destrier», il fragore dei cavalli, il pianto dell'usignolo, il senso di piena e naturale felicità della capra che «pasce», la speranza di pace della colomba. Altri ancora che ci danno il senso di una condizione umana ancora più scavata e sempre più insensatamente accartocciata su sé stessa: il «popol di formiche», la densa lezione filosofica che traspare nel movimento del gregge, che da «naturale» è diventato «civil gregge», volendo qui chiaramente alludere, il Leopardi, a quel senso di tragica e irreparabile caduta che l'idea moderna di progresso, di perfezionamento, di civiltà, ha disegnato su una immagine così naturale come quella per l'appunto del gregge, o anche il sinuoso contrarsi della serpe, il silenzio della farfalla che equivale a una sorta di morte della stessa poesia, la furia di una mandria di tori, per arrivare infine al grande e sempre urgente tema della felicità, una felicità così difficile da afferrare come diffi-

cile, pericoloso è il boa, che solo per la coda si può pensare di afferarlo per renderlo inoffensivo. I grandi temi leopardiani ci sono già tutti, e con una rilevanza linguistica davvero molto incisiva, segno che il bestiario agisce sugli snodi centrali di quella poetica. Per il Leopardi, è un'occasione per far ripartire su basi diverse lo stesso discorso sulla civiltà, che, a forza di insistere su certi aspetti razionali, gli appare fortemente deficitario proprio in direzione di quell'istanza selvaggia, primitiva, la sola in grado di ricongiungere l'uomo a quel «ritmo naturale» di cui gli animali sono in fondo le espressioni più vere e più autentiche.

Scorrendo inoltre qualsiasi moderno *Indice tematico e analitico* dello *Zibaldone*, si ha un'ulteriore conferma della centralità del mondo animale nel Leopardi. Sia sufficiente andare alla voce «Animali», e incrociarla con quelle di «Bestie», «Bruti», per rendersene immediatamente conto. Se l'interesse filologico portato dal Leopardi su alcune parole segnala, come si è visto, delle traiettorie culturalmente già molto mirate e specifiche del suo pensiero (la stessa questione del «diminutivo positivo» che da questione filologica diventa una questione di più ampio respiro culturale), l'*Indice tematico e analitico* ci rivela ancora meglio l'articolarsi di quella tematica animale; tematica che incrocia peraltro i grandi temi del pensiero leopardiano. Ci basti segnalarne qualcuno. Per esempio, quello della felicità che gli animali realizzano più compiutamente non conoscendo la noia, quel terribile stato di inazione, di vuoto, che uccide l'impulso poetico alla sua radice, al suo nascere:

L'animo occupato è distratto da quel desiderio innato che non lo lascerebbe in pace, o lo rivolge a quei piccoli fini della giornata (il terminare un lavoro il provvedere ai suoi bisogni ordinari ec. ec.) giacchè li considera allora come piaceri (essendo piacere tutto quello che l'anima desidera), e conseguitone uno, passa a un altro, così che è distratto da desideri maggiori, e non ha campo di affliggersi della vanità e del vuoto delle cose, e la speranza di quei piccoli fini, e i piccoli disegni sulle occupazioni avvenire o sulle speranze di un esito generale lontano e desiderato, bastano a riempirlo, e a trattenerlo nel tempo del suo riposo, il quale non è troppo lungo perchè sottratti la noia; oltre che il riposo dalla fatica è un piacere per se. Questa doveva esser la vita dell'uomo, ed era quella dei primitivi, ed è quella dei selvaggi, degli agricoltori ec. e gli animali non per altra cagione se non per questa principalmente, vivono felici (*Zib.*, 172-73).

E poi ancora altri temi: effetto della musica sugli animali (*Zib.*, 155-56), esempi nel mondo animale di società, di organizzazione (*Zib.*,

249-50), una società, la loro, decisamente più naturale, poiché tesa, contrariamente a quella degli uomini, al bene comune (*Zib.*, 3773), assuefabilità (*Zib.*, 1806, 1923-25), effetto sugli animali del colore vivo (*Zib.*, 1798), loro possibile futura civilizzazione (*Zib.*, 4279). Soprattutto colpisce, sotto la voce «Bestie», una acuta riflessione, anche per la significativa ricaduta all'interno della poetica leopardiana, tutta incentrata sull'effetto poetico prodotto dal canto sugli animali:

Osservate come non si legga ch'io sappia di nessun effetto prodotto nelle bestie dal canto. (In verità anticamente si diceva, *excantare*, ora *incantare* i serpenti, e *Frigidus in pratis* CANTANDO *rumpitur anguis* dice Virgilio, ma son favole che non hanno esperienze moderne a favore. D'Arione si legge che innamorò i delfini col suono. Chateaubriand racconta di quel serpente ammansato dal suono ec. ec. Del resto i poeti dicevano *favolosam*. che le bestie si fermassero a udire il canto di questo o di quello). La ragione è perchè questo è cosa più umana del suono, e perciò di un effetto più relativo, come anche la differenza dei suoni cagiona diversi effetti secondo la natura degli organi dove opera. Così nè più nè meno i diversi odori, i diversi sapori, i diversi colori de' quali l'uno diletterà principalmente questa persona, e l'altro quest'altra. Il canto umano fa effetto grande nell'uomo. Al contrario quello degli uccelli non molto. Grandissimo però dev'essere il diletto che cagiona negli uccelli, giacchè si vede che questi cantano per diletto, e che la loro voce non è diretta ad altro fine come quella degli altri animali. (eccetto le cicale i grilli e altri tali che nel continuo uso della loro voce non par che possano avere altro fine che il diletto) Ed io sono persuaso che il canto degli uccelli li diletta non solo come canto, ma come contenente bellezza, cioè armonia, che noi non possiamo sentire non avendo la stessa idea della convenienza de' tuoni. (7. Luglio 1820.) (*Zib.*, 158-59).

Benché non si legga da nessuna parte di quell'influsso, i poeti ne hanno parlato «favolosamente». È sicuramente una pagina strategica sulla funzione del «canto», soprattutto là dove nella parte finale il Leopardi va a definire ancora meglio le particolarità di quel «canto degli uccelli», canto «contenente bellezza». Più in generale, il canto ha sulle bestie un'indiscutibile presa. Non per niente si dice *incantare* i serpenti, a dire in sostanza di una condizione quasi ipnotica che si sprigiona dal suono, dal canto. Soprattutto, gli uccelli «cantano per diletto», ed è questa la qualità agli occhi del Leopardi più apprezzabile poiché più direttamente orientata sulla sostanza del fare poetico. Considerazioni sul canto degli uccelli che ci indirizzano direttamente all'operetta morale *Elogio degli uccelli*; operetta non a caso scritta in forma non dialogica fra l'ottobre e il novembre del 1824. Si è detto non a caso scritta in forma non dialogica, nel senso

cioè che l'operetta, magistralmente impostata sul canto degli uccelli, canto ricco di immaginazione e di moto che libera dalla gelida noia, richiama un tratto ancora unitario e perciò indistinto, un'unione di canto e di moto. Tutta quell'esplorazione, emotiva e culturale insieme, è affidata al personaggio di Amelio, «filosofo solitario», chiara proiezione autobiografica in quella fase del Leopardi, il quale Amelio, «scosso dal cantare degli uccelli per la campagna», disquisisce sulla natura di quel canto («Sono gli uccelli naturalmente le più belle creature del mondo»); canto che è sinonimo di vita, di immaginazione, di poesia. Il Leopardi stabilisce una sorta di tipologia all'interno del mondo animale. Se è vero che in generale gli animali sono più legati alla Natura, è anche vero che non tutti vivono allo stesso modo questo tipo di rapporto. Perché il Leopardi non immagina mai uno stato di Natura e quindi di felicità bloccato, fisso, chiuso su sé stesso. Anche gli animali vivono la condizione di maggiore o minore approssimazione a quel tratto di vita naturale. Per cui se gli uccelli hanno nel moto quella qualità che li rende assolutamente unici e le «più belle creature del mondo», ce ne sono invece altri sui quali scende il tratto di una vita più spenta e modesta: «Si veggono gli altri animali comunemente seri e gravi; e molti di loro anche paiono malinconici: rade volte fanno segni di gioia, e questi piccoli e brevi; nella più parte dei loro godimenti e dilette, non fanno festa, nè significazione alcuna di allegrezza; delle campagne verdi, delle vedute aperte e leggiadre, dei soli splendidi, delle arie cristalline e dolci, se anco sono dilette, non ne sogliono dar indizio di fuori: eccetto che delle lepri si dice che la notte, ai tempi della luna, e massime della luna piena, saltano e giuocano insieme, compiacendosi di quel chiaro, secondo che scrive Senofonte. Gli uccelli per lo più si dimostrano nei moti e nell'aspetto lietissimi; e non da altro procede quella virtù che hanno di rallegrarci colla vista, se non che le loro forme e i loro atti, universalmente, sono tali, che per natura dinotano abilità e disposizione speciale a provare godimento e gioia: la quale apparenza non è da riputare vana e ingannevole. Per ogni diletto e ogni contentezza che hanno, cantano; e quanto è maggiore il diletto o la contentezza, tanto più lena e più studio pongono nel cantare. E cantando buona parte del tempo, s'inferisce che ordinariamente stanno di buona voglia e godono»⁶.

⁶ G. Leopardi, *Elogio degli uccelli*, in Id., *Operette morali*, Edizione critica a cura di O. Besomi, Milano, Mondadori, 1979, pp. 309-10.

Si è detto del valore “autobiografico” di questa operetta. E infatti il bisogno leopardiano di corrispondere il più possibile a quel canto, a quella «significazione di allegrezza», che solo gli uccelli sono in grado di esprimere, è davvero forte. Ma si noti pure come il Leopardi, al di là di una affinità di fondo con quella condizione immaginativamente propulsiva e forte, faccia viaggiare quel bisogno di «canto», così totale e performativo, su una valenza altamente comunicativa. La «significazione di allegrezza» configura un piano di ricezione di quel valore legato al «canto». Il «canto», almeno per gli uccelli, è anche una questione di moto, di giusto moto, in rapporto a quel giusto mezzo di Natura. E l’immensa felicità che deriva da quel moto è una felicità cara al Leopardi che l’ha già sperimentata nella sua scrittura giovanile, là dove egli si è esemplarmente disegnato proprio come un «augello», sì ancora prigioniero, ma «entro dipinta gabbia»; immagine dove l’esigenza di volo libero, e dunque metaforicamente di libertà, suona come una esigenza umana a tentare una nuova via di «significazione» nel mondo, avendo già conosciuto i primi e duri dinieghi del mondo, le prime e sofferte delusioni. Ma c’è, nell’*Elogio degli uccelli*, un ulteriore e significativo passaggio culturale, là dove il Leopardi parla di vita esteriore e di vita interiore, sempre relativamente a quella «significazione di allegrezza» prodotta dal canto degli uccelli. Vita esteriore e vita interiore visti come diversi livelli di realizzazione di quell’istanza profonda del «canto», quella che solo gli uccelli riescono compiutamente a esprimere, e il tutto all’interno di quel nodo culturale che trova nel moto e nella quiete i suoi termini di riferimento e di valore: «[...] e il moto essendo cosa più viva che la quiete, anzi consistendo la vita nel moto, e gli uccelli abbondando di movimento esteriore più che veruno altro animale [...] conchiudesi che l’uccello ha maggior copia di vita esteriore e interiore, che non hanno gli altri animali»⁷. Se al giovanissimo «augello» Leopardi non si può dire che sia mancata certo l’intensità della vita interiore, già carica in quella fase giovanile di densi e promettenti percorsi culturali e poetici, gli è mancato però quel giusto moto, quel giusto movimento della vita esteriore, da intendersi anche come vita di relazione, come esperienza del mondo, suggerendogli, in una efficace proiezione autobiografica, l’immagine di «augello» «entro dipinta gabbia». Condizione che avrà una ricaduta importante sulla sua stessa visione culturale e umana. Il Leopardi nasce insomma con il sigillo di una prigionia, ancorché metaforicamente

⁷ Ivi, p. 320.

«dipinta», che da umana, esistenziale si fa letteraria, culturale, senza mai perdere di vista quel dato di partenza; prigionia destinata a infiltrarsi, nel corso del tempo, di gelidi e alienanti segni.

Nel 1824, in un momento in cui la vita sembra aver già cancellato gli ultimi segni, iscritti, almeno per un certo periodo, «entro» quella «dipinta gabbia», il Leopardi si affida agli uccelli, al «canto» degli uccelli, a quella «significazione di allegrezza» per far crescere, in una proiezione marcatamente autobiografica, quale quella che si disegna nelle parole del «filosofo solitario» Amelio, un progetto, quello delle *Operette morali*, che proprio sulla felicità ha un avvvitamento clamorosamente moderno, nonché umanamente partecipato; avvvitamento che il Leopardi blocca in un tratteggio di segno autobiografico, là dove il «canto» è la dimensione linguistica che meglio sembra esprimere e sintetizzare quella esigenza di ricerca, di affermazione di una identità umana e letteraria. Oppure si consideri, sempre nelle *Operette morali*, quel giro tremendamente rugoso e apocalittico, dai tratti persino inquietanti e vagamente onirici, quali quelli prodotti dalla figura del «gallo salvatico» che informa il *Cantico del gallo silvestre*, operetta, anche questa, composta nel 1824, e più precisamente fra il 10 e il 16 novembre di quell'anno. L'ultima operetta fra quelle composte nel 1824, operetta che chiude un primo significativo e già autonomo piano, in attesa che a quel piano si aggiungano altre importanti operette, quelle stese fra il 1827 e il 1832: *Il Copernico, dialogo*; *Dialogo di Plotino e di Porfirio*; *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiare*; *Dialogo di Tristano e di un amico*. Se si guarda al piano delle *Operette morali* alla data del 1824, si scopre come quel piano si articoli in un preciso disegno che ha proprio nel «canto» un punto strategico, decisivo. Le *Operette morali* si aprono infatti con la *Storia del genere umano*, operetta segnata da una forte istanza di racconto, di narrazione, che sembra collegarsi, proprio in quel suo inizio dichiaratamente atemporale («Narrasi che tutti gli uomini...»), a una condizione ancora orale del sapere, quella che precede la fase della scrittura, e si chiudono, in quel primo disegno, proprio con il *Cantico del gallo silvestre*. Operetta, quest'ultima, tutta giocata sulla finzione di un «manoscritto» antico recato in volgare, e dove il senso, l'arcano senso dell'esistenza universale tocca punte davvero alte per sintesi concettuale. Non solo, ma il Leopardi aveva pensato al *Cantico del gallo silvestre* come a una «cosa poetica», segno di una più generale istanza di «canto» soggiacente a quella operetta. Di qui la scelta di un titolo come quello di «cantico», canto cioè di chiara intonazione religiosa su cui il Leopardi riversa un forte tratto di laicismo. Arcano,

misterioso, indecifrabile, quel canto, proprio perché riconduce al senso della vita umana giocata su quel «simulacro della morte» che comincia sempre più a definirsi nell'immaginario leopardiano come una verità assoluta, e tuttavia capace, quel simulacro, di impegnare a fondo tutte le potenzialità del suo pensiero. Le *Operette morali* si aprono, almeno in quella loro prima configurazione letteraria, nel segno di una atemporale narrazione e si chiudono con un «cantico». Quel «gallo salvatico» il Leopardi lo ricava, come da lui stesso ammesso in una nota, dal *Lexicon chaldaicum talmudicum et rabinicum* dell'ebraista Johannes Buxtorf (1564-1629). Il titolo dell'operetta viene da un «cantico» intitolato *Scir detarnegòl hara letzafra*, cioè *Cantico mattutino del gallo silvestre*. Un gallo enorme, gigante («Questo gallo gigante»), un gallo che fra le tante particolarità attribuitegli da quegli autori che l'hanno fissato in una tradizione letteraria c'è anche quella di aver «uso di ragione». E il Leopardi passa con molta finezza ad analizzare la natura di quel «cantico»: «Non ho potuto per ancora ritrarre se questo Cantico si ripeta dal gallo di tempo in tempo, ovvero tutte le mattine; o fosse cantato una volta sola; e chi l'oda cantare, o chi l'abbia udito; e se la detta lingua sia proprio la lingua del gallo, o che il Cantico vi fosse recato da qualche altra. Quanto si è al volgarizzamento infrascritto; per farlo più fedele che si potesse (del che mi sono anche sforzato in ogni altro modo), mi è paruto di usare la prosa piuttosto che il verso, se bene in cosa poetica. Lo stile interrotto, e forse qualche volta gonfio, non mi dovrà essere imputato; essendo conforme a quello del testo originale: il qual testo corrisponde in questa parte all'uso delle lingue, e massime dei poeti, d'oriente»⁸.

Il Leopardi non è certo nuovo a «volgarizzamenti», ma qui, nel caso di questa «cartapecora antica», scatta qualcosa che lavora decisamente alla configurazione della natura stessa del «cantico», di quella natura poetica, anzi di «cosa poetica», che il Leopardi fa di tutto per salvaguardare dall'abbruttimento poetico del mondo moderno. L'uso della prosa al posto del verso è un uso suggerito da certe ragioni di fedeltà a quel primitivo dettato. Non solo, ma lo «stile interrotto, e forse qualche volta gonfio», non gli si potrà imputare come un elemento negativo, un difetto, essendo, quell'operazione, non solo assolutamente legittima e conforme al testo originale, ma conseguente «all'uso delle lingue, e massime dei poeti, d'oriente». Insomma, fra le tante personificazioni assunte dal Leopardi poeta c'è anche quella

⁸ *Cantico del gallo silvestre*, ivi, pp. 325-26.

di «poeta d'Oriente», con tutte le sfumature di tipo culturale e letterario che questa particolare condizione evoca. Forse è qui, in forma certo ancora embrionale e in forma di prosa, quella vocazione orientaleggiante, per l'appunto di «poeta d'Oriente», che informerà successivamente il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. Canto di pastori itineranti di quella lontana nazione nomade, al Nord dell'Asia centrale, che risponde al nome di Les Kirkis, come il Leopardi ebbe a trascrivere nel suo *Zibaldone* (4399-400) in una carta del 3 ottobre 1828, rifacendosi a un articolo del «Journal des Savants»⁹. Canto, dunque, salmodiante, da antica e un poco ipnotica nenia primordiale, visibile, questo tratto, in quella rima *ale* che chiude tutte le sei strofe in cui il *Canto notturno* si articola. Rima peraltro sviluppata su parole altamente segnaletiche della difficile e sempre rischiosa condizione umana: *immortale, mortale, cale, male, assale, natale*. Una nenia per l'appunto, un tratto antico, primordiale, misto di religiosità e di paganesimo, che il «poeta d'Oriente» Leopardi decise sul finire degli anni Venti di scommettere sulla difficile ruota della poesia. Tratto che, a nostro modesto avviso, ha nel *Cantico del gallo silvestre* un primo e significativo nucleo culturale. Perché, al di là delle varie scelte stilistiche fatte di volta in volta dalla scrittura leopardiana, sono poi i nuclei di fondo a valere come effettive tracce di riferimento, quelle che pertengono più in generale al pensiero leopardiano. Certo si è che quel registro salmodiante, da nenia primordiale, preparato dal *Cantico del gallo silvestre* e poi ripreso dal *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, è qualcosa di più di una semplice ripresa, di un semplice raccordo stilistico. È qualcosa che, dalla prospettiva di «poeta d'Oriente», alla quale il Leopardi fu estremamente sensibile (ricordando, per esempio, l'articolata e ampia attenzione rivolta nello *Zibaldone* a questo tema), muove, in realtà, complessi e significativi materiali di pensiero.

⁹ Ecco il passo dell'articolo secondo la trascrizione dello *Zibaldone* (4399-4000) del 3 ottobre 1828: «Les Kirkis (nazione nomade, al Nord dell'Asia centrale) ont aussi des chants historiques (non scritti) qui rappellent les hauts faits de leurs héros; mais ceux-là ne sont récités que par des chanteurs de profession, et M. de Meyendorff (barone, viaggiatore russo, autore d'un Voyage d'Orenbourg à Boukhara, fait en 1820, Paris 1826; dal quale sono estratte queste notizie) eut le regret de ne pouvoir en entendre un seul. Ib. septemb. p. 518. Plusieurs d'entre eux (d'entre les Kirkis), dice M. de Meyendorff, ib., passent la nuit assis sur une pierre à regarder la lune, et à improviser des paroles assez tristes sur des airs qui ne le sont pas moins».

Né si può dimenticare che nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* il Leopardi mette in campo quella categoria, altamente poetica e filosofica al tempo stesso, del «viandante», che nella seconda metà dell'Ottocento sarà ripresa da Nietzsche, filosofo della dolce, straziante e illuminata pazzia, filosofo che in epoca moderna ha riscritto, soprattutto con la *Nascita della tragedia*, la categoria del «tragico». Se l'Ottocento spingerà sempre di più verso quella condizione aperta, dubitativa, aforistica anche, della filosofia, verso cioè la figura di un filosofo sempre più «viandante», e in quanto tale mai appagato e pacificato nella domanda, è perché il «non filosofo» (almeno nei termini tradizionali) o anche, per riprendere una sua felice intuizione, l'«ultrafilosofo» Leopardi ha posto le direttrici già forti ed esemplari di quel modo di procedere, dove, per esempio, la quiete e il silenzio assurgono, con motivata pienezza, a vere e proprie categorie estetiche. Umberto Galimberti ha felicemente riassunto tale condizione, andando, con finezza e rigore, alle sorgenti di quel «Dire originario» da dove in fondo la modernità proviene. «Dire originario» significa mito, ma quello che più conta sono le complesse strategie di apparizione che nel corso del tempo quella originaria sostanza ha conosciuto. La modernità proviene dal quel «Dire originario», anche se nei passaggi di quella verità non sono mancate distorsioni o anche maschere di supremazia, di dominio. Solo la poesia, o anche una filosofia capace di liberarsi, magari inseguendo il sottile filo della follia, della sua triste e tutta occidentale maschera antropocentrica, può tentare di rompere quella scorza di indifferenza e di dolore depositatasi sul mondo. Osserva significativamente il Galimberti: «Il mito per sé non è significativo, il suo modo di dire non è il *significare*, ma l'indicare, il mostrare, il *far apparire*. Significanti sono le parole in quanto riconducono a ciò che è indicato dal mito. Questo ricondurre è un ricondursi delle parole sulla via dischiusa dalla parola mitica. Rispetto all'esplicitazione dei significati, il mito è silenzio; rispetto all'intrecciarsi vorticoso delle parole, il mito è quiete. Nel silenzio e nella quiete c'è il richiamo del linguaggio dalla sua esteriorità. Come la quiete che non distrugge se stessa nel clamore delle parole, come il silenzio che non si concede all'esplicitazione totale, così il mito, sottraendosi a ogni interpretazione che pretenda di esaurirlo, non spiega la parola, come invece accade nella pratica occidentale, ma la incontra al suo Oriente, in quella *cognitio matutina* che Nietzsche così descrive: "Chi anche solo in una certa misura è giunto alla libertà della ragione, non può poi sentirsi sulla terra nient'altro che un viandante, non un viaggiatore diretto a una meta finale... Quando silenziosamente, nell'equilibrio dell'anima

mattinale egli passeggerà sotto gli alberi, gli cadranno intorno dalle cime e dai recessi del fogliame solo cose buone e chiare, i doni di tutti quegli spiriti liberi che abitano sul monte, nel bosco e nella solitudine e che, simili a lui, nella loro maniera, ora gioiosa e ora meditabonda, sono viandanti e filosofi. Nati dai misteri del mattino, essi meditano come mai il giorno, tra il decimo e il dodicesimo rintocco di campana, possa avere un volto così puro, così luminoso, così trasfiguratamente sereno: essi cercano la *filosofia del mattino*". / Con "filosofia del mattino" Nietzsche non pensa agl'inni d'Orienti, ma a quell'itinerario che dall'Oriente porta alle sponde dell'Egeo e genera i primi filosofi, quelli che non conosciamo più, perché la filosofia successiva, inaugurata da Platone e da Aristotele, li ha occidentalizzati, iscrivendo i loro frammenti nella logica dell'opposizione, del principio di non contraddizione, che è poi l'unica logica in cui l'Occidente si riconosce. Forse Talete, Anassimandro, Eraclito non parlavano questa lingua, ma l'ultima eco della parola d'Oriente che "discorda, si accorda, stupenda armonia dei contrasti (Eraclito)"»¹⁰.

Passaggio di una certa importanza per comprendere alcuni punti di forza anche della poetica leopardiana. Si veda, per intanto, la pregnanza culturale di quella nietzscheana *filosofia del mattino*, che è una condizione di luce tutta dalla parte di una verità ritrovata, rivisitata, e soprattutto condivisa. Si veda, per esempio, quella indicazione sul mito che non vuole affatto *significare*, il che equivarrebbe alla sua stessa morte, ma più semplicemente *indicare, mostrare, far apparire*, togliendo così alla cultura occidentale quel tratto, davvero imbarazzante e insopportabile, di dominio, di potenza, di falsa e imposta verità. E la poesia leopardiana, che certo non vuole affatto *significare* il mito per non ripetere l'equivoco di fondo, ma più semplicemente *indicarlo e farlo apparire* per dense e palpitanti rivelazioni, è una poesia che si nutre costantemente di quella luce, di quella *filosofia del mattino*, dove le forme si dichiarano in contorni indecifrabili, e non certo riassuntivi, bloccati. Quella *filosofia del mattino* indirizza a «quell'itinerario che dall'Oriente porta alle sponde dell'Egeo»; itinerario che ha prodotto, generato i «primi filosofi»; filosofi che però non riconosciamo più per quel tratto di invadenza della filosofia di Platone e di Aristotele, dove per la centralità attribuita alla parola prima e alla scrittura poi quelle filosofie hanno assunto il profilo di una fredda, vuota, gelida testamentarietà.

¹⁰ U. Galimberti, *Paesaggi dell'anima*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 19-20.

Il Leopardi, ultimo «poeta d'Oriente», fa di tutto per recuperare quell'antica sfumatura della parola non ancora ingabbiata nella logica dell'opposizione, del principio di non contraddizione. Soprattutto, da Platone è partito un disegno filosofico che ha escluso sempre più il corpo da qualsiasi progetto di verità, cadendo nelle sabbie mobili di quel concetto di anima, vilipeso e indurito, là dove nella sua stessa radice etimologica (sia greca che latina) la parola anima indica per l'appunto respiro, soffio, sostanza aleatoria, vento, proprio come quel vento che comincia a muovere in posizione assolutamente centrale (dall'ottavo verso) l'iniziale e tutta bloccata condizione di quiete, di immobilità, che si legge nell'*Infinito* leopardiano: «E come il vento | odo stormir tra queste piante, io quello | infinito silenzio a questa voce | vo comparando: e mi sovvien l'eterno». Il vento, pure così strategico in quella configurazione della scrittura poetica leopardiana, non deve però ingannare, ricercando, la scrittura, un senso non necessariamente occidentale e platonico del mondo, delle cose, là dove l'anima e il vento hanno finito col configurare una condizione sempre più spirituale e conseguentemente sempre più falsa della poesia che nasce invece da un nucleo irrazionale, trasgressivo. Il Leopardi attraversa la condizione mossa e alitante di quel vento per reimmettere nella cultura moderna sensi dimenticati, profondi, sensi che spingono sempre di più verso la condizione corporea, ditirambica della poesia. Per Platone, il corpo è addirittura un impedimento alla verità, e quindi alla poesia; corpo che il Leopardi recupera invece nel segno di un mondo animale che ha ancora un contatto significativo con quella sostanza originaria. Il silenzio e la quiete, categorie che il Galimberti ha individuato come strategie di apparizione e anche di significazione del mito, sono parole anche leopardiane, parole che segnalano, proprio nel loro attestarsi sui punti strategici della scrittura, un fisiologico bisogno di antico, di immaginazione, di mito. Parole che il Leopardi coinvolge in quel disegno solo apparentemente di morte della sua scrittura che è invece un disegno, a leggerlo in quella metodologia da lui stesso indicata del *discorso all'incontrario*, di vita, di sogno, di immaginazione. Il *Cantico del gallo silvestre*, dopo aver incrociato i duri «simulacri della morte», si scioglie in un «silenzio nudo» e in una «quiete altissima», dando di «questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale» una soluzione non certo facile e scontata. Materiali che vanno sempre più a definire il carattere performativo e multicode di quell'espressione poetica, là dove, per esempio, il canto, la musica, la gestualità, l'intonazione, il ritmo, la sostanza emotiva, costituiscono davvero un'unica e intrecciata realtà di pensiero. Quel-

l'essere «poeta d'Oriente» significa per il Leopardi riportare in campo anche una diversa nozione del corpo, e più precisamente di una poesia inscritta, come gli amatissimi eroi omerici dell'*Iliade* (Achille su tutti), nei corpi di quegli impareggiabili e generosi eroi; corpi che diventano, in quella visibilità performativa e sbalzata, quasi degli emblemi. Il Leopardi, come si sa, rimase affascinato dagli eroi dell'*Iliade*, eroi della Natura, del corpo, dell'esteriorità, meno affascinato invece dagli eroi (con in prima fila Ulisse) dell'*Odissea*, eroi della Ragione, della corrosiva malinconia e sfinente interiorità, e cioè di una condizione poetica già alienante, lontana da quell'antico e sincretistico dettato di Natura.

L'inarcatura, di segno antico e orientaleggiante, che il Leopardi costruisce su quella condizione di fondo della Natura, e che fa sì che tutte le sue immagini abbiano il valore di «immagini antiche», è in realtà una inarcatura funzionale al recupero di un'idea di poesia che trascenda la dimensione puramente scritta della poesia. Dimensione dove quelle sostanze così fortemente caratterizzanti se non si perdono del tutto certo sfumano sensibilmente la propria forza, dando alla poesia un profilo sempre più spento e triste. Tale inarcatura rimette in circolo, dopo tanti snervati e deludenti esercizi arcadici, un senso della poesia come musicalità, ritmo, là dove quella sostanza più antica e salmodiante impregna la poesia leopardiana persino nelle scelte metriche. Da più parti si è rimarcato la funzionalità nella sua poesia di metri come l'endecasillabo e il settenario, facendo vedere la grande abilità leopardiana nel combinare questi due metri, che sono poi i metri canonici della nostra tradizione lirica. Scelta metrica che dà un nuovo movimento, un nuovo ritmo, e dunque un nuovo senso, alla poesia, piegandola ora a un ritmo più concitato, nervoso, scattante (settenario), ora a un ritmo più riposato, narrativo, pacato (endecasillabo), proprio come i due animali che meglio sembrano esprimere questa diversa dinamica poetica: il cavallo, concitato, impulsivo, nervoso come il settenario, e la tartaruga, lenta, posata, docile come l'endecasillabo. Segno che quel «ritmo naturale» della poesia il Leopardi lo persegue sempre per salde direttrici interne. Di qui il legame strettissimo, e assolutamente funzionale, che si viene a stabilire fra la poesia e il suono, il canto, la musica. Addirittura, la musica assume ai suoi occhi un valore superiore alle altre arti. Si legga, scegliendo tra i tanti esempi documentati nello *Zibaldone*, questa ficcante osservazione sulla musica: «L'effetto naturale e generico della musica in noi, non deriva dall'armonia ma dal suono, il quale ci elettrizza e scuote al primo tocco quando anche sia monotono. Questo è quello

che la musica ha di speciale sopra le altre arti, sebbene anche un color bello e vivo ci fa effetto, ma molto minore» (*Zib.*, 155). Ecco il valore del tutto particolare, «speciale», della musica rispetto alle altre arti. Valore che ci permette di riprendere il discorso proprio su quella condizione di primitivo, di selvaggio che il Leopardi risolve principalmente nella dimensione del ritmo.

E ancora una volta ci vengono in aiuto alcune acute intuizioni dello Schneider sulla *voce*, sul *ritmo essenziale*; sostanze, valori che fissano la natura musicale del discorso poetico. Riflessioni molto pertinentemente indirizzate a cogliere la «parentela mistica» dell'uomo con il mondo animale. Indicazioni alla luce delle quali si potranno meglio comprendere anche certe particolari acquisizioni metriche della poesia leopardiana. In questo modo, la musicalità diventa una sostanza interna a quel modo di procedere, e non una veste semplicemente posticcia, esterna. Quella metrica è una scelta che ha a che fare, e molto da vicino, con una percezione del tempo, fatta sostanzialmente di ritmi, di suoni (allusivamente proiettati verso una totalità smarrita, perduta), insomma di quel *ritmo essenziale* da cui la poesia in fondo proviene. La poesia, a ben guardare, parla di una totalità di cui la modernità ha perduto memoria. Ha scritto giustamente lo Schneider che l'«uomo primitivo non è solito analizzare quello che vede; percepisce ogni fenomeno come una totalità, cioè come una forma ritmica indissolubile». Ma quello che a noi può sembrare un limite, il fatto cioè che l'uomo primitivo percepisca ogni fenomeno sempre come una totalità, in realtà è un tratto di forza e di ricchezza della poesia. Ecco perché qualsiasi operazione di smembramento di quel corpo, di quella totalità, di quel *ritmo essenziale*, si rivela sempre come un'operazione a rischio, violenta, insensata, là dove quello smembramento rivela tratti di una tragedia ancora viva e non bene rimossa. Il pensiero e la poesia leopardiani sono completamente dentro questa sostanza culturale, linguistica, mitopoietica, che spinge a riconoscere il *ritmo essenziale*, la *parentela mistica*, e in definitiva tutte quelle sostanze, tutti quei valori, di cui il mondo animale è, in ultima analisi, il vero e più accreditato depositario.

Nel Leopardi se ne ha piena conferma a partire da un'opera giovanile come il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, dove anche l'«errore» deve esser visto come la prima vera occasione per percepire la natura, tutta poetica, di quel *ritmo essenziale*, di quella *parentela mistica*, che passa anche attraverso il mondo animale. Si vedano soprattutto questi due passaggi del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* per capire come la Natura concorra decisamen-

te alla definizione di quel ritmo, di quella parentela: «La natura generalmente nasconde delle verità, ma non insegna degli errori; forma dei semplici, ma non dei pregiudicati». E ancora: «Tutto brilla nella natura all'istante del meriggio. L'agricoltore, che prende cibo e riposo; i buoi sdraiati e coperti d'insetti volanti, che, flagellandosi colle code per cacciarli, chinano di tratto in tratto il muso, sopra cui risplendono interrottamente spesse stille di sudore, e abboccano negligenemente e con pausa il cibo sparso innanzi ad essi; il gregge assetato, che col capo basso si affolla, e si rannicchia sotto l'ombra; la lucerta, che corre timida a rimbucarsi, strisciando rapidamente e per intervalli lungo una siepe; la cicala, che riempie l'aria di uno stridore continuo e monotono; la zanzara, che passa ronzando vicino all'orecchio; l'ape, che vola incerta, e si ferma su di un fiore, e parte, e torna al luogo donde è partita; tutto è bello, tutto è delicato e toccante»¹¹. Soprattutto, in quest'ultima citazione si coglie, favorito ancora una volta dall'«istante del meriggio», il movimento, il *ritmo essenziale* della Natura attraverso una galleria di animali (buoi, gregge, lucerta, cicala, zanzara, ape) che non hanno nulla della compassata e riposante quiete idillica. È infatti un intenso brulicare di movimenti, di ritmi naturali, che il Leopardi trova di una bellezza unica, delicata, toccante («tutto è bello, tutto è delicato e toccante»). A dire, in sostanza, di come gli animali si facciano interpreti di una condizione del vivere che se in quel 1815 (anno di stesura del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*) non è ancora ben completamente sbalzata nelle sue linee, ha comunque sia già il profilo, e anche sufficientemente marcato, di una ricerca di un *ritmo essenziale*, di una *relazione mistica* col mondo, perseguita in rapporto al mondo animale. L'inarcatura leopardiana sugli animali ha anche un altro profondo significato: è un modo per portarsi, da un'angolazione tutta antica, su quell'elemento musicale che così tanto profondamente incide sulla sua poesia. È la stessa evoluzione della storia dell'arte musicale a confermare in fondo quel tipo di influenza. Ha scritto ancora lo Schneider: «I documenti delle culture più primitive permettono di sospettare che l'evoluzione musicale, al principio dell'epoca neolitica, fu influenzata essenzialmente dal canto degli animali e che uno dei primi passi nell'evoluzione musicale verso un fenomeno propriamente tonale (melodico) tende a imitare un animale come

¹¹ G. Leopardi, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in Id., *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Roma, Newton, 1997, p. 889.

voce melodica, specialmente gli uccelli, che in certo modo hanno 'preformato' il canto degli uomini; ma solo dopo che sono state create la cultura totemica e l'agricoltura primitiva si sviluppa una musica propriamente detta»¹².

Le tante «voci» che il Leopardi fa arrivare dalla campagna alla sua poesia non sono forse il segno di un'abitudine antica purtroppo drasticamente interrotta? non sono forse la traccia, mnestica e musicale insieme, di un valore che la poesia cerca disperatamente di salvare dall'entropia e dalla rovina dei tempi moderni? Quella continua e poetica ricerca di un *ritmo essenziale*, di una *parentela mistica*, non si può comprendere senza questo importante dato culturale di partenza. In questo quadro, si riscatta anche il così tanto dibattuto quanto pervasivo concetto leopardiano di "imitazione"; concetto che, a guardarlo nella sua interna dinamica culturale, col quel *ritmo essenziale* intrattiene una relazione profonda, vitale. Quello del Leopardi non è un concetto di "imitazione" che porta, come generalmente si crede, verso l'esterno, verso il fuori, verso una condizione semplicemente duplicativa delle cose, della realtà, ma bensì nel cuore stesso della Natura, in quel *ritmo essenziale* dove le forme prendono una configurazione incredibilmente poetica e meno autoritaria. Come sempre accade nel Leopardi, questa percezione non riguarda soltanto certe questioni letterarie, ma il senso più generale della conoscenza, della cultura. L'asse, così strategico nel suo sistema di pensiero, di Natura e Ragione il Leopardi lo traccia sin dall'inizio, a partire proprio da quel concetto di "imitazione" (quello che certa moda letteraria del tempo aveva ridotto a semplice e sbiadito esercizio letterario), che in lui muove sostanze culturalmente e mitopoieticamente più profonde. Riconoscere la necessità e la funzione di quel principio di imitazione, significa per il Leopardi ribadire la centralità di quel ritmo naturale nella costituzione dello stesso discorso poetico. Vista da questa angolazione, l'imitazione è allora un processo che apre alla poesia e al «ritmo naturale» che a questo recupero si accompagna. Come ha osservato ancora lo Schneider, deviare da quel «ritmo naturale» significa cadere prigionieri di un «ritmo artificiale», che sancisce la morte stessa della poesia: «Il deviare dalla imitazione realistica produce una delle crisi spirituali più gravi della storia umana, perché, invece di continuare a conoscere il proprio ambiente grazie

¹² M. Schneider, *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche*, cit., p. 53.

all'imitazione dei ritmi naturali, l'essere umano, per mezzo di ritmi artificiali, si volge verso il pensiero speculativo»¹³. Importante scelta culturale che non può non avere significativi riverberi anche su certe scelte metriche. Si pensi, come si è già accennato, all'uso da parte del Leopardi del settenario, metro che, come ha scritto Elémire Zolla, apre verso quella dimensione più saturnina del mondo, delle cose, che con gli animali ha non poche e valide relazioni: «Il timbro della pelle tesa dei tamburi, della zampogna, è segno di Saturno, come il modo di *mi*, severo, triste, discendente, proprio dei sacrifici, spesso in *rallentando*, con un ritmo di 7/4, o 7/8, cantato con voce senza espressione, sorda. È proprio d'ogni cosa grave, tarda, nudamente vera, acre, astringente, fredda, asciutta. Si sente questa tardità interita nei paesaggi di rocce, nel biancore delle banchise, dei ghiacciai, delle cose terree, bianche o nere, negli abissi marini (Posidone è figlio di Saturno) e nelle viscere della terra (ne è figlio anche Plutone), nei sotterranei dove si celano i semi delle cose, nel fetore sepolcrale»¹⁴. Ancora una volta, ci soccorrono quegli *Indici dello Zibaldone* personalmente stesi da Leopardi nel 1827 a Firenze, là dove si trova un rinvio alla c. 159, che così recita:

Osservate ancora un finiss. magistero della natura. Gli uccelli ha voluto che fossero per natura loro i cantori della terra, e come ha posto i fiori per diletto dell'odorato, così gli uccelli per diletto dell'udito. Ora perchè la loro voce fosse bene intesa, che cosa ha fatto? Gli ha resi volatili, acciocchè il loro canto venendo dall'alto, si spargesse molto in largo. Questa combinazione del volo e del canto non è certamente accidentale. E perciò la voce degli uccelli reca a noi più diletto che quella degli altri animali (fuorchè l'uomo) perchè era espressamente ordinata al diletto dell'udito. E credo che ne rechi anche più agli altri animali che sono in uno stato naturale, e forse perciò più capaci di trovarci o tutta o in parte quell'armonia che ci trovano gli stessi uccelli, e che noi non ci troviamo, perchè allontanandoci dalla natura, abbiamo perduto certe idee primitive intorno alla convenienza, non assolute e necessarie, ma tuttavia dateci forse arbitrariamente dalla natura. Io credo che i selvaggi trovino il canto degli uccelli molto più dolce, e mi pare che si potrebbe provar lo stesso degli antichi, i quali è noto che sentivano maggior diletto di noi nel canto delle cicale ec. delle quali pure e simili si può notare che cantano sopra gli alberi (*Zib.*, 159).

¹³ Ivi, p. 41.

¹⁴ E. Zolla, *Le meraviglie della natura. Introduzione all'alchimia*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 151.

Il Leopardi torna ancora una volta sulla funzione degli «uccelli», animali capaci di propagare con il loro continuo moto proprio quel «canto» che la modernità fa sempre più fatica a riconoscere e a vivere come esperienza poetica. Ciò che rende gli «uccelli» così centrali e decisivi nella metodologia poetica leopardiana, è il fatto di essere ancora espressioni di un *ritmo essenziale, naturale*, di una *relazione mistica* colle cose, col mondo. Ma anche altri animali più lenti e di derivazione persino ctonia, inferica, come per esempio la «tartaruga» (simbolo del mondo ctonio, «abitante del Tartaro»), alludono alla necessità di ritrovare un «ritmo naturale». La «tartaruga» e gli «uccelli» possono essere assunti allora come i poli estremi di un processo estetico, fatto naturalmente di varie fasi intermedie, ma tutti convergenti verso quel disegno di ricostruzione e di rinominalizzazione del mondo dove l'esperienza poetica abbia ancora un suo alto profilo, un suo alto valore estetico e conoscitivo. La «tartaruga» con quel suo moto lento, tardo, pigro, e dunque «rispettivo», e cioè proporzionato, al più generale movimento della Natura, sembra alludere a una sorta di poetica della lentezza (categoria su cui modernamente ha tanto insistito Milan Kundera), dove, per esempio, il tempo rallentato, la quiete, le pause, i silenzi sono diretti e funzionali segnali di una sotterranea e antica istanza mitica, mentre invece gli «uccelli» con quel loro moto continuo, con quella intensa e formidabile «significazione di allegrezza» si portano più decisamente verso una configurazione prossemicamente più visibile e plateale del discorso poetico. Dunque, due differenti (almeno relativamente al modo di vivere e intendere la dimensione temporale) visioni estetiche, ma entrambe comunque sia tese a far riemergere un senso poetico delle cose, del mondo, che la modernità (ovviamente non tutta, ma quella più anchilosata a certe rigide e sclerotiche forme di razionalismo) fa sempre più fatica a vivere e a riconoscere. Un dato emerge con molta evidenza alla fine di questo nostro discorso: la centralità simbolica del mondo animale nella visione estetica leopardiana. Visione che non ha certo la pretesa di *significare* il mito, ma più semplicemente di *farlo apparire*, di *mostrarlo*, di renderlo operativo, funzionale, magari ricorrendo alla generosa potenzialità del simbolismo del mondo animale.

RITA VERDIRAME

IL DOPPIO, IL SOGNO E IL RITRATTO ANIMATO.
LUIGI PIRANDELLO DAL *FOLK-TALE*
AL FANTASTICO INTERIORIZZATO

Non c'è bisogno d'altro,
soltanto che lo crediate
(*La favola del figlio cambiato*)

A Roma, il 10 dicembre 1936, moriva Luigi Pirandello; due giorni prima, l'8 dicembre, sulle colonne del "Corriere della Sera" era stato ospitato il racconto *Effetti d'un sogno interrotto* che, con la sua rivendicazione della superiorità del sogno sulla realtà, può essere considerato il testamento intellettuale dello scrittore. Sempre la testata milanese, il 24 settembre dello stesso anno, aveva licenziato l'intensa cronaca di *Una giornata*, resoconto di una morte in presa diretta scrutata dal protagonista giunto alla fine dei suoi giorni, immerso in un lucido delirio autoscopico: "Seduto, li guardo, li ascolto; e mi sembra che mi stiano facendo in sogno uno scherzo. Già finita la mia vita?".

Due racconti fantastici, con cui l'agrigentino annodava conclusivamente i fili della sua locuzione poetica percorsa di irrazionalismo, marcata dalla gnosi relativistica e qualificata dall'emergenza della *rêve*, del diverso, dell'altrove e assolutamente altro, in una parola di quel "perturbante" o *Unheimliche*¹ teorizzato da Freud nel 1919 sulla scorta delle riflessioni di Ernst Jentsch (*Zur Psychologie des Unheimlichen*, 1906), il quale lo situava nell'ambito dell'insicurezza psichica, del disorientamento etico e dell'incertezza conoscitiva.

In una rapida panoramica sulla letteratura moderna in Italia, Borges² ha sostenuto la prevalenza del fantastico "dell'immaginazione"

¹ Il termine indica "un genere di spavento che si riferisce a cose da lungo tempo conosciute e familiari", cfr. la traduzione italiana di S. Freud, *Il Perturbante*, in *Totem e tabù e altri saggi di antropologia*, Roma, Newton Compton, 1997, p. 222.

² Cfr. J.L. Borges, *Oral*, Roma, Editori Riuniti, 1981; inoltre cfr., curata dallo stesso, da S.L. Ocampo e da A.B. Casares, *Antologia de la literatura fantástica*,

su quello “dell'intelligenza” tra l'Ottocento e il primo Novecento, quindi, intorno al terzo decennio del secolo nuovo, esso cominciò a nutrirsi delle peripezie “dell'immaginazione filosofica”. È un discrimine temporale che ben si applica alla narrativa del siciliano, impegnato in un primo momento (dal 1895 per circa un ventennio) a saggiare l'enunciato emozionale-visionario, e conquistato in seguito dalla varietà della scrittura fantastica di tipo astratto, introspettivo, dalle forti implicazioni intellettuali, perseguita soprattutto nelle prose della piena maturità inscrivibili negli anni 1930-1936.

Di questa particolare forma letteraria, che si cataloga sotto l'etichetta di “fantastica” perché de-normalizzante e dunque sconvolgente, è possibile rinvenire le battute d'esordio nei remoti *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me* (1895-1897); essa viene poi sempre più allo scoperto, sino a caratterizzare decisamente gli scritti degli anni Trenta, culminando nei due ultimi volumi delle *Novelle per un anno: Berecche e la guerra* (1934) e il postumo *Una giornata* (1937)³, tradizionalmente considerati il principale serbatoio contenutistico e tipologico di tale esercizio narrativo così assiduamente frequentato dall'agrigentino.

Variegato e polimorfo, l'“inverosimile” pirandelliano si sgrana su varianti, accorgimenti e moduli consolidati del canone, di cui tocca diverse tastiere: dal fantastico colto e letterario in cui è ravvisabile l'esempio dei maestri del *ghotic novel* Hoffmann, Poe, Dickens... alla *ghost-story*, al meraviglioso rusticano del *cuntu* fiabesco, favoloso territorio del *folk-tale* affollato di streghe, figure medianiche – tra tutte la sonnambula – malefiche “nonne” e donne “di fuori”, come nella *Favola del figlio cambiato* zampillata da una leggenda popolare che piacque anche a Francesco Lanza, il quale la trascrisse in toni affettuosamente paesani⁴.

pensata negli anni Trenta-Quaranta (ora Torino, Einaudi, 2007). Molte riflessioni, discussioni, conferenze dell'artista argentino intorno all'essenza della letteratura fantastica risalgono agli anni Trenta.

³ Per i racconti citati nel presente saggio facciamo riferimento alla ristampa dell'edizione corrente curata da C. Alvaro in due volumi di L. Pirandello, *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori 1986.

⁴ Negli anni Venti Lanza compose *Le belle signore*, ora incluso nel volume di F. Lanza, *Opere*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, La Cantinella, 2002; sul testo cfr. il saggio di R. Verdirame, *Francesco Lanza, “le belle signore” e altro*, in *Studi in ricordo di Rosario Contarino*, “Siculorum Gymnasium”, Catania, nn. 1-2, gennaio-dicembre 1995. Per quanto attiene al testo di Pirandello, esso fu dapprima stampato con il titolo *Le nonne*, in “La Riviera Ligure”, aprile 1902, poi accolto

Trascorrendo dall'iperbole grottesca di *Le sorprese della scienza*, alla caratura surreale di *C'è qualcuno che ride*, fino allo sconcertato sgomento che coglie l'individuo solo di fronte all'ineludibilità della propria fine in *Di sera, un geranio*⁵, Pirandello si cimenta nell'esplorazione sistematica del repertorio del bizzarro e del raccapricciante e s'immerge nella zona limbica ai confini della realtà, affrontando il lato oscuro dell'esistenza, censendo parvenze e fittizie avventure di quella che allora si chiamava metempsicosi ed oggi parapsicologia (*La casa del Granella*), illustrando miracoli (*L'avemaria di Bobbio*), evocando "indiscrete" presenze⁶ oltremondane (*La Madonnina*), soffermandosi su premonizioni (*La disdetta di Pitagora*), sprofondando nei perigliosi vortici dell'animismo e della predestinazione (*La casa dell'agonia*), dell'occultismo, della magia (*Acqua e lì*) e delle "mavarie" (*La patente*).

Dalla schedatura dei temi del meraviglioso, dell'incomprensibile e dell'inesprimibile è possibile estrarre il *focus* ideologico del fantastico pirandelliano, costituito dalla costante polemica condotta dall'agrigentino nei confronti della scienza positiva, del razionalismo e dei suoi esponenti, infatuati e ingenui sostenitori del progresso; anzi, più precisamente, di coloro che entusiasticamente prevedono "dai continui progressi della scienza, nuove e sempre maggiori scoperte". Sebastiano Terilli "filosofo dilettante e materialista convinto", il senatore Romualdo Reda, "accademico dei Lincei, chimico, scienziato positivo", che dinnanzi all'enigmatica genesi di un'armonia celestiale che echeggia nella campagna ribatte scetticamente "Psicosi!... Nervosi!", lo scienziato che "avendo studiato in tutti i sensi il cielo non vi aveva trovato neppur una minima traccia dell'esistenza" di Dio (*Il vecchio Dio*), il "giovane medico testardo" di *Soffio*, i cari "uomini sodi che, davanti a un fatto che non si spiega, trovano subito una

col titolo *Il figlio cambiato* nell'ottavo gruppo – dell'edizione fiorentina Bemporad, 1925 – delle *Novelle per un anno*. Diverrà infine un "mito", per cui cfr. n. 27.

⁵ Novella alla quale si riferiscono le sempre valide considerazioni di G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1986: "buona parte della produzione di Pirandello è percorsa da una presenza dell'aldilà, che ci dà come un brivido di apparizione e di morte [...]. Accensione delle cose, animazione delle cose, desideri che i nostri sensi trattengono, e si attardano ancora in noi prima di morire del tutto perché non li abbiamo soddisfatti: un gusto della vita assaporato dall'altra parte dell'esistenza, quando le forme assumono contorni nitidi", pp. 60-61.

⁶ Si veda M.T. Cifarelli e R. Del Pol, *Indiscrete presenze: forme dell'orrore soprannaturale in letteratura*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 1993.

parola che non dice nulla e in cui così facilmente s'acquietano. Allucinazioni"⁷, "i così detti scienziati che non vedono una spanna oltre i loro nasi" (e proprio dal naso dell'"illustre" senatore professor Reda, steso stecchito al suolo si diparte un filo di ragno su, su, verso il cielo... in *Dal naso al cielo*), e i "sapientissimi amministratori" del beato paese di Milocca... sono questi i bersagli dei sarcasmi pirandelliani. Coloro che ci rimettono come minimo la dignità, quando non la vita, per volere mantenere viva e vigile un'esasperata razionalità che certifica la realtà esclusiva del dato "positivo", del fenomeno che si può vedere con gli occhi e toccare con le mani: "Gli uomini così detti intellettuali non vedono, non sanno veder altro che la vita, e non pensano mai alla morte. La scienza, le scoperte, la gloria il dominio!". Con accenti simili, nelle postille di *Arte e coscienza d'oggi* del 1893 Pirandello aveva profeticamente delineato la rotta del suo futuro viaggio nella costellazione dell'inesplicabile: "io non so se la coscienza moderna sia così democratica e scientifica come comunemente si dice [...]. A me la coscienza moderna dà l'immagine di un sogno angoscioso attraversato da rapide larve or tristi or minacciose, d'una battaglia notturna, d'una mischia disperata"⁸.

Complessivamente intesa e teorizzata dagli scrittori dell'ultimo trentennio dell'Ottocento (si pensi, per tutti, allo "spiritista" Capuana), la sfiducia nei confronti del sapere scientifico, che governa prepotentemente quest'area della produzione pirandelliana, è la chiave che apre il passaggio verso il fantastico interiorizzato, esistenziale, in cui l'*étrange* è indizio di un turbamento che si connette con la difformità del vivere e con l'incapacità di fissare un rapporto di significazione con l'esterno. Inoltrandosi nel Novecento, il genere sgorga infatti sempre più dall'*intérieur*, da un processo di perdita progressiva di senso; l'elemento ostile all'uomo non proviene ormai da un sopramondo di

⁷ È la proposizione finale del racconto *Effetti d'un sogno interrotto*. Il percorso pirandelliano nelle plaghe del fantastico, scandito com'è di sarcasmi e dubbi "laici", ironia e aperture verso le voci che infrangono la barriera del naturalismo, era stato già intrapreso da altri scrittori siciliani. Per fare solo un esempio, si ricordi il Capuana di *Ofelia* (inclusa nella *Fausto Bragia* del 1897), dove a conclusione di un delitto commesso con la forza dell'ipnosi, l'incredulo delegato brontolava dinnanzi al reo confesso: "'Maledetti scienziati'. Non sanno che inventare per disperazione della polizia. Mancava proprio la 'suggestion'"; cfr. *La Rosa di Gèrico, La Sicilia fantastica da Linares a Brancati*, a cura di R. Verdirame, Chieti, Solfanelli, 1990, p. 90.

⁸ Cfr. L. Pirandello, *Saggi. Poesie. Scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1973, p. 880.

spiriti maligni o da entità luciferine ergentesi dagli abissi acheronte; all'invasione di pericolose forze esterne, il moderno autore sostituisce la lacerazione emotiva di chi ha smarrito la propria monolitica identità e si è perduto nella cabala dello straniamento e del caos, della non-appartenenza e della solitudine, dirottando verso il registro dell'ambiguità o verso la perplessa raffigurazione di un indebolimento mentale. Nel dedalo di specchi del fantastico tanto più "insidioso" – in base al vocabolario di Caillois – quanto più quotidiano, l'individuo e con lui lo scrittore è intaccato da una sorta di "anemia dell'anima" (così Calvino, a proposito di Henry James). Quella appunto che corrode il personaggio pirandelliano⁹. Divenuto labile il confine tra la regione dell'effettualità evenemenziale e la fantasia onirica, tra materia e spirito, il soggetto diviene drammaticamente preda delle sue nevrosi, pervenendo alla percezione di una pluralità psicologica ordinariamente sperimentata, insostenibile, inconciliabile con la condizione armoniosa dell'esistere. Elecubrazioni compulsive, incontrollabili manie, deliri sconfinanti nella schizofrenia sono per lo più radicati nella conflittualità del binomio io-altro, dispiegato in una relazione fantasmatica tra il corpo e l'ombra e simbolicamente congiunto alle situazioni di simmetria-asimmetria, gemellarità-duplicazione. Allora le superfetazione del doppio, i postulati della maschera e del sosia conquisteranno la scrittura, e si imporranno le arcane sembianze del *Doppelgänger*, dell'uno scisso alla deriva nei propri incubi.

In *Male di luna*¹⁰, per esempio, l'autore attinge senz'altro all'archivio entografico siciliano, nondimeno egli intride la sua esposizione (intorno alla superstizione del lupo mannaro) di forme che rinviano alla categoria dello "strano", per cui nella novella s'impone una grammatica che altera la legalità del quotidiano tramite la trattazione della dirompente problematica del doppio; il timore fantastico che permea l'intreccio in questo caso non è giustificato dall'intrusione dell'ignoto nel dipanarsi dei semplici accidenti d'ogni giorno, ma dalla incongruità tra il fatto pauroso e la risposta del tutto inusuale

⁹ Numerose definizioni del fantastico si leggono nell'utile manuale-antologia *Il punto su La letteratura fantastica*, a cura di S. Albertazzi, Roma-Bari, Laterza, 1993, e in R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996; cfr. anche il più recente S. Bellotto, *Metamorfosi del fantastico: immaginazione e linguaggio del racconto surreale italiano del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2003.

¹⁰ Pubblicata inizialmente sul "Corriere della Sera", 22 settembre 1913, sotto il titolo *Quintadecima*, poi nell'edizione fiorentina di Battistelli, 1919, e, con il titolo definitivo, sempre a Firenze ma per i tipi di Bemporad, 1925.

che esso provoca. La prosa s'avvale di un *topos* largamente diffuso nel bestiario del *noir* letterario e figurativo, un vero universale fantastico di ascendenza orale e insieme di ampia fruizione colta: l'affezione paranoica definita comunemente licanthropia. Il "male di luna", che dal punto di vista medico è diagnosticato come una manifestazione di origine isterica riscontrabile in alcuni individui patologicamente ricettivi alle alternanze meteorologiche, tra le malattie nervose è quella che più sensibilmente ha inciso sulla fantasia popolare, che l'ha collegata a trasformazioni zoomorfe coincidenti con il succedersi dei cicli lunari. L'arcaica credenza nel licanthropo, di cui ci informano già nel secolo XVI i *Parergon* di Andrea Alciato, è stata accompagnata fin dall'antichità dalla fobia per gli individui socialmente emarginati in quanto portatori di uno stigma corporeo o segnati dal marchio dell'alterazione psico-fisica: storpi, epilettici, indemoniati...¹¹. Tra queste figure caricate di valenze simboliche negative, il malato di "morbo lupino" è forse quello più spaventoso, tuttavia nella lezione di Pirandello "l'uomo selvatico" vive una seconda vicenda al cui sapore paradossale è affidata la trasfusione di senso della trama: dinanzi all'orrido prodigio della metamorfosi del marito, infatti, Sidora mostra un'acquiescenza desensibilizzata, una sorta di cinica indifferenza e di egoistico opportunismo, tanto da giungere a incontrare l'amante mentre il marito patisce la terrificata mutazione; ciò scombussola il lettore, aduso a ben altra reazione di fronte alla raccapricciante epifania del temibile lupo mannaro. La donna si offre perciò come la vera figura subdola e stregata, molto più inquietante nella sua apatia sentimentale e ferina voracità sessuale del povero licanthropo Batà, vittima della lussuria della giovane sposa adultera e prigioniero senza scampo della donna-luna oscura-

¹¹ Sulla licanthropia e sulle sue ricadute in sede narrativa si sono a lungo esercitate le analisi di etnopsichiatri, antropologi e critici attenti al coacervo di ascendenze e suggerimenti derivanti dal quadro del "mondo diverso" nelle opere letterarie; tra gli innumerevoli testi, cfr. almeno lo studio di L. Albano, *Mal di luna: folli, indemoniati, lupi mannari: malattie nervose e mentali nella tradizione popolare*, Roma, Newton-Compton, 1981 (con un interessante saggio introduttivo di A. M. Di Nola), e M. Centini, *L'uomo selvatico. Dalla "creatura silvestre" dei miti alpini allo Yeti nepalese*, Milano, Mondadori, 1992; nonché l'introduzione *Luoghi, culti, memorie dell'acqua* al libro *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*, a cura di V. Teti, Roma, Donzelli, 2003, p. 119, dove si analizzano le articolazioni del *mythos* che ruotano attorno alla contiguità tra malinconia ("eccesso patologico di bile nera") e licanthropia.

mente luminosa e minacciosamente ctonia che lo aveva affatturato quando, bambino, era stato esposto ai suoi raggi e che lo cattura ancora da adulto, nelle notti di plenilunio.

Opposta al mostro dolente di *Male di luna* che soggiace a un incantamento esterno è la figura protagonista di *E due!*¹², testo solitamente non censito tra le prose fantastiche dell'agrigentino nonostante sia, a parer nostro, tra i più emblematici e preziosi incunaboli del paradigma del fantastico interiorizzato pirandelliano, presentandosi tra l'altro come un puntuale cartone preparatorio dell'episodio del falso suicidio di Adriano Meis nel *Mattia Pascal*. Ad assimilare gli enunciati ferali della novella e del successivo romanzo è proprio la "girandola di suicidi virtuali" che scandisce "la logica impazzita della scrittura del doppio"¹³, esemplata nel racconto del 1901. Ma mentre qui l'alter ego ucciderà se stesso nel tentativo - solo in apparenza riuscito - di recuperare con l'inganno della morte autoinflittasi identità e diritto alla vita, riproducendo le dinamiche del presunto annegamento di Mattia (in prospettiva ribaltata, ché questi non era mai morto come Adriano non era mai stato vivo), così non accade per l'infelice giovane che nel racconto realmente uccide la propria parte in ombra consustanziale a se stesso annegandosi. Nel finale conato di Diego di annientare "l'altro sé" negativo si legge la definitiva volontà di scongiurare il doloroso panico del non-essere ("Ma il suo orrore, lo sconvolgimento, adesso, erano appunto per questo, per esser egli rimasto lì in quell'attimo come quelle cose, presente e assente [...], *come se non ci fosse*")¹⁴; l'incombere spiazzante e molesto del doppio vanifica ogni sforzo di rimozione del giovane dimidiato tra "ego" ed "es", quest'ultimo sede di pulsioni aggressive e letali, fino a determinare il suo concreto suicidio con atto a un tempo liberatorio e autopunitivo. La morte del sé fantasmatico non libera perciò il personaggio dalle sue "larve" psichiche, né ne incrementa l'istinto all'autoconservazione. L'opzione suicida - presunta o reale? - del doppio coincide pertanto con l'uccisione

¹² Licenziata sotto il titolo *Stringi* su "Il Marzocco", 29 settembre 1901, la novella fu inserita con il titolo definitivo nel primo gruppo di quindici testi (*Scialle nero*) delle *Novelle per un anno*, Firenze, Bemporad, 1922.

¹³ Riprendiamo queste citazioni dal volumetto *J.M. Gardair legge "Il fu Mattia Pascal di Luigi Pirandello"*, Fossombrome, Metauro, 2001, pp.21 e 24, che riecheggia le suggestioni del precedente saggio di J. M. Gardair, edito nel 1972, *Pirandello. Fantômes et logique du double*, Paris, Larousse (tradotto in italiano con il titolo *Pirandello e il suo doppio*, Roma, Abete, 1977).

¹⁴ In corsivo nel testo.

volontaria dell'io nella chiusa della novella, abilmente costruita su un ordito ideativo e un sistema retorico aperti che conducono il lettore in un labirinto congettuale. La novella si colloca così dentro il circuito dei *double-tales* che attribuiscono eguale dose di credibilità al personaggio e alle sue proiezioni nell'ombra, nel riflesso, nello specchio, nel ritratto¹⁵. Lo sdoppiamento psichico nel racconto è punteggiato dall'intermittenza, sul fondale di una città metafisica ("quartiere abbandonato", "argine deserto", sulle case "avvolte nell'ombra" il "misterioso convegno" delle nuvole), di *flashes* spettrali (l'avvicinarsi di buio fitto e zone di penombra sotto i fanali del lungotevere, le tremule luminescenze sull'acqua nera del fiume), che si reiterano tormentosamente nella pagina associandosi alla coazione a ripetere di Diego Bronner, il quale torna continuamente sui suoi passi, sulle sue fissazioni e delusioni, e in ultimo riproduce il gesto dell'autoeliminazione dello sconosciuto, a cui ha – forse – assistito.

E due! fornisce un esempio del fantastico quotidiano che enfatizza il fatto anomalo, per cui attraverso il dettaglio insignificante e imprevedibile l'irrealtà irrompe in una congiuntura banale, scardinandola e facendo precipitare la storia verso l'*explicit* tragico; la sensazione di sbandamento sofferta dal giovane – "quando le cose sembrano sul punto di sfasciarsi", come ha sintetizzato quel maestro dell'*horror* contemporaneo che è Steven King – si traduce in scelta di morte a causa di un cappello abbandonato ai piedi di un lampione: "Un suicidio? – Così? Riaprì gli occhi, riaffondò lo sguardo nel bujo: Nulla. L'acqua nera. Non un grido. Nessuno [...]. Rivolse paurosamente lo sguardo al parapetto del ponte. Vide il cappello lasciato lì da quell'ignoto. Il fanale lo illuminava sinistramente [...]. All'improvviso, si girò verso il viale [...]. Si tolse il cappello e lo posò allo stesso posto di quell'altro. – E due! – disse [...]. Scavalcò il parapetto [...] si protese nel vuoto". In tal modo il cappello è diventato un "oggetto a funzionamento fantastico", per parafrasare un artista che di surrealità se ne intendeva, come Salvador Dalì, e potenzia la decisione dell'uomo, spinto al di là del limine plutonico dall'abborrita vista di sé e del proprio elusivo vissuto.

I tortuosi sentieri dell'interiorità intrapresi dal narratore riflettono l'avvenuta desacralizzazione della società, la secolarizzazione della coscienza individuale, lo smantellamento della saldezza fenomenica e

¹⁵ Cfr. Il volume collettaneo AA.VV., *I messaggeri dell'angoscia. Quattro saggi sulla letteratura del fantastico e del soprannaturale*, Roma, Bulzoni, 1983.

il conseguente tracollo della funzione sapienziale dell'esperienza; per cui Pirandello nel 1910 si interroga quasi nostalgicamente sui perduti convincimenti del passato, conscio dell'impossibilità del loro recupero: "Ma la fede, la fede! non si doveva tener conto della fede, di cui si nutre e s'appaga la povera gente?" (*Lo storno e l'Angelo Centuno*). E al tempo stesso si inoltra in quello che Maupassant additava come lo sconosciuto sovramondo dei sogni strani e indicibili, dove vige la dialettica equivoca e bipolare di realtà-immaginazione, vita-sogno, veglia-sonno, e anche vita-arte (si pensi agli innumerevoli colloqui tra l'autore e le sue creature di carta); è uno spazio antinomico dove i due termini topici della scettica poetica dell'agrigentino – "umoristico" e "verosimile" – assumono il ruolo di demarcatori della sua topografia fantastica; uno spazio senza tempo dove tutto può accadere.

È possibile, per esempio, che una seducente "zombi" come la signora Wheil giunga dall'al di là a scompigliare la mente dell'io narrante con una *Visita* (1935): "Ho ancora in mano, entrando, il giornale che reca la notizia della morte della signora Wheil, qui a Firenze. Non posso avere il minimo dubbio di averla letta: è qua stampata; ma è anche qua seduta nel divano ad aspettarmi la bella signora Anna Wheil, proprio lei. Può darsi che non sia vera, questo sì!!".

La fluttuazione tra verità, chimera e memoria è mediata dall'intersezione di due piani semantici, quello della razionalità e quello del sogno-ricordo, intessuto di tentazioni voyeristiche da parte dell'uomo, di malizia ammiccante da parte della donna: "(Ora non so più se io abbia sognato o se sia davvero avvenuto [...]) che ora m'abbia fatto entrare anche una morta non mi par credibile. Tanto più che in sogno io poi l'ho vista, la signora Wheil, ancora così giovane e bella. Dopo aver letto nel giornale, appena svegliato, la notizia della sua morte a Firenze, ricordo infatti d'aver ripreso a dormire, e l'ho vista in sogno[...]". L'enigma si aggroviglia in seguito a un particolare – l'abito che Anna indossa nella *trance* del miraggio è lo stesso dell'incontro effettivamente avvenuto tra i due poco prima della morte della donna –: "È qua vestita come tre anni fa d'un bianco abito estivo d'organdis [...] l'ho veduta una volta sola in una riunione festiva nel giardino d'una villa di comuni amici, a cui lei è venuta con quest'abito bianco d'organtis [...]. Me la ritrovo ora qua accanto, in quest'aria verde, in questa luce del mio studio, vestita come tre anni fa del suo abito bianco d'organdis".

Prima (nel sogno che anticipa l'apparizione), la giovane s'era mostrata all'uomo "tutta confusa e sorridente per la disperazione di non saper più come fare a ripararsi, avvolta com'era in una nuvola

bianca di primavera che s'andava mano a mano diradando fino a lasciar trasparire la rosea nudità di tutto il corpo di lei".

La sequenza prelude a un motivo portante della prosa, dove l'attrazione fisica accesa qualche anno prima, in lui dalla fuggevole eccitante vista del seno della Wheil (la quale "nel rizzarsi d'improvviso per rispondere alla presentazione [...] non pensò di rassettarsi anche lei sul petto l'ampia scollatura di quel suo abito d'organdis; sicché io non potei fare a meno d'intravedere nel suo seno forse più di quanto onestamente avrei dovuto"), e in lei dal sentirsi ammirata ("compresi che della mia involontaria e quasi inevitabile indiscrezione non s'era per nulla dispiaciuta. Quel brio di luce che aveva negli occhi sfavillò anzi diversamente da prima, sfavillò d'un estro quasi folle di riconoscenza"), sottaciuta e nascosta in vita quando il desiderio sessuale illegittimo sarebbe stato censurato dalla repressione sociale e dal divieto morale, viene ora palesata senza ritegno né remore: "Il mio seno, se sapessi! [...] ricordi? Me lo intravedesti. Ora posso allargare con tutt'e due le mani la scollatura e mostrartelo tutto, com'era, guardalo! Guardalo! Ora che non sono più".

Lo scorcio sineddotico del corpo femminile, concentrato sul seno e sugli occhi attraverso il gesto dell'esibizione e il complice sguardo d'invito, accomuna al lemure fascinoso della *Visita* l'impudica peccatrice di *Effetti di un sogno interrotto*. I due testi, peraltro cronologicamente contigui, presentano una discrepanza nella conduzione del discorso erotico, che nel '35 opera con toni ostentati ("tiene gli occhi un po' socchiusi [...] ma poi, è strano, espone invece a questa luce, reclinando il capo indietro con intenzione, la meravigliosa dolcezza della gola [...]. Quest'atteggiamento senza dubbio voluto m'apre tutt'a un tratto la mente: ciò che la bella signora Anna Wheil ha da ricordarmi è tutto lì, nella dolcezza di quella gola, nel candore di quel petto [...]. – Se dovessimo pensare a te e a me... Mi voltai. Come! Mi dava del tu?"); mentre nel '36, pur senza perdere sensualità, esso è calibrato sulla reticenza del non-detto, su un silenzio che è di per sé comunicazione¹⁶ di voluttuosi allettamenti, all'interno d'una dinamica di adescamento-ripulsa: "Certo, il volto, il magnifico volume dei fulvi capelli sciolti [...] col petto tutto scoperto [...] come nell'intimità [...] io vidi, chiarissimamente vidi per un attimo gli occhi della *Maddalena* farsi vivi, sollevare le palpebre dalla lettura e gettarmi uno sguardo vivo,

¹⁶ Cfr. M. Mizzau, *Storie come vere. Strategie comunicative in testi narrativi*, Milano, Feltrinelli, 1998.

ridente di tenera diabolica malizia [...] con un raccapriccio che potete bene immaginarvi". Nondimeno entrambi i racconti sono denotati da singolari accostamenti (anche lessicali: "brio", "malizia"...) e mostrano la comune germinazione ispirativa focalizzata sul sogno, sulla pulsione dell'eros più trasgressivo e su una strategia compositiva simile, che risulta incentrata sul trapasso inavvertito dal livello della coscienza a quello del vaneggiamento fantasticante ed onirico.

Il lessema "sogno" – che ha un elevato indice di frequenza nel vocabolario pirandelliano, si pensi a *Sogno di Natale*, probabile omaggio a Dickens, a *Realtà del sogno*, a *Sogno (ma forse no)*... – segnala sia l'ascesa delle forze relegate in basso nella sfera psichica, sia la totale sovversione della logica comune e la speculare assolutizzazione dell'immaginario. Nel siciliano il termine – per la cui statuizione è imprescindibile il rinvio a molte pagine del "sognautore"¹⁷ Mark Twain e ai suoi *Notebooks* – si espande semanticamente fino a inglobare una vastissima gamma di significati: è insieme notturna farneticazione, illusione, abbaglio, inoltre può essere prova affannosa o risarcitoria evasione; ma in ogni caso comporta un'alterazione nella percezione spazio-temporale introducendo il disordine nelle coordinate della normalità cronotopica.

Nel macrotesto pirandelliano il tema nevralgico del sogno assume sempre connotati di collaudata metaforicità: attesta l'affiorare dell'altro che è in noi, l'interferenza del surreale nel reale, la penetrazione del mistero nella solidità ontologica del dato empiricamente verificabile. E soprattutto possiede una sua propria veracità non diversa da quella della vita, anzi è una doppia vita, poiché pascalianamente la vita non è che "un songe un peu moins incostant". D'altra parte Nodier non aveva forse già teorizzato che la mappa dell'universo è tracciata solo nei sogni e che da essi appunto erompe l'ispirazione dell'artista e si alimenta la musa del poeta? Nel dissociato diagramma onirico rientra una delle più suadenti figurazioni del doppio, quella dell'icona animata.

Il motivo del ritratto animato, che sulla scena teatrale si concretizza nel *tableau vivant*, assume nella novella pirandelliana¹⁸ una gravidanza

¹⁷ Ricaviamo la definizione dal volume di S. Lanuzza, *I Sognautori*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2003. Per questo ambito, come per gli altri qui indagati, la bibliografia comprende un cospicuo numero di studi impossibili da riportare in questa sede, per cui si rimanda a volumi specifici.

¹⁸ In precedenza il motivo era stato svolto e teatralmente risolto dall'autore nell'*Enrico IV*, dove gli antichi ritratti del personaggio storico eponimo e della Marchesa di

direttamente proporzionale alla tipicità letteraria che lo contrassegna, dagli archetipi anglo-irlandesi di *The Monk* di Lewis (dove la tentatrice raffigurata è Matelda, laddove in *Effetti di un sogno interrotto* è Maddalena, la peccatrice penitente), e di *The Ghost and the Bonesetter* (1838) di J. S. Le Fanu, alla *tapisserie animée*, al dipinto della Maddalena vivente ne *La Cafetière* e a *La Toison d'or* di Gautier, dove Tiburce subisce la fascinazione della Maddalena di Rubens nella cattedrale di Anversa¹⁹, fino a *The Oval Portrait* di Poe e all'insistita ripresa dello stereotipo da parte degli scapigliati, su cui campeggiano Tarchetti e il Faldella dell'evanescente *Gentilina*. Ma anche Nodier e Merimée, Gogol e Gozzano, Wilde e Jensen (con la sua indisciplinata *Gradiva*) accolgono il *cliché* dell'effigie che nel prendere vita attiva le risposte psichiche e sviluppa i dagherrotipi dell'inconscio²⁰. Attraverso questo simbolo i parametri della realtà si saldano con quelli dell'invenzione e l'agghiacciante malia dell'animazione dell'oggetto inanimato pervade la mente e il cuore del narratore, oscillante tra l'inverosimiglianza dell'accadimento e la consistenza realistica della visione notturna a cui il dormiente non può non credere. Mediante il filtro del sogno, i cui "ef-

Toscana sono sostituiti con i personaggi viventi per provocare uno sfalsamento temporale allo scopo di liberare il protagonista della sua follia malinconica e riflessiva.

¹⁹ Cfr. L. Lugnani, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori, 1986. Di parere diverso è P. Pellini, *Un narratore fragile: Pirandello, "Effetti d'un sogno interrotto"*, in Id. *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Rimini, Dell'Arco, 2001. Per quest'ultimo la novella pirandelliana è una vera e propria riscrittura dell'*Omphale* di Gautier: il siciliano avrebbe inteso riadattare "alla realtà meschina di un erotismo frustrato (quotidiano, borghese, meridionale) il fantastico sensuale del sogno settecentesco", p. 230; un'interpretazione corretta, che però ci sembra sottacere troppo drasticamente la diversità del punto di vista pirandelliano rispetto ai modelli ottocenteschi, latori di un patrimonio fantastico giocato in gran parte tra dimensione soprannaturale e "trasgressione ludica" del sentimento della paura e del timore per l'inconsueto. Nel siciliano, al contrario, a prevalere è l'insoddisfazione esistenziale del personaggio, che rende asfittica la sua vita, è l'insidia di una radicale claustrofobica estraneità, è la volontà di autoesclusione dal mondo, dalla società e dalle leggi che ne regolano il funzionamento, come si evince dall'affermazione della voce narrante del *Sogno interrotto*: "mi rendo conto che a casa mia non si respira. Ma per uno che viva come vivo io... Basta; lasciamo andare".

²⁰ Per un esaustivo profilo di questo ambito della femminilità letteraria in area anglosassone, si rinvia alla miscellanea curata da G. Persico, *Madonne, Maddalene e altre vittoriane. Modelli femminili nella letteratura inglese al tempo della regina Vittoria: i testi e il contesto*, La Spezia, Agorà, 2003.

fetti" inconcepibilmente si riverberano anche nella veglia, la narrazione assume lo statuto dell'autenticità, fino a cagionare il diabolico contagio erotico (del tutto analogo e rapportabile a quello della prosa precedente) di cui diviene oggetto l'io narrante ("una spalla e il seno scoperti [...] sono bellissimi"), nel quale la tensione prodotta dall'impulso sessuale rimosso perché irrealizzabile – si tratta pur sempre di un dipinto; o forse no – è talmente incontenibile da determinarne la fuga. A fronte della veridicità e della analitica descrittività con cui la voce narrante esprime e contestualizza puntigliosamente entro un *habitat* casalingo la passione suscitata dall'irresistibile Maddalena reincarnata, si susseguono segni e circostanze di inaudita eccentricità, che sfuggono alla ragione umana e sono tali da indurre nel lettore quello stato d'animo che la nomenclatura todoroviana definisce di "esitazione", ingrediente basilare della normativa del genere.

La ricercata intertestualità del racconto con l'antecedente *Visita* è stimolata dall'identica gestione della cerniera sogno-risveglio / veglia-visione ("me lo sognai" / "effetto del sogno così di colpo interrotto" / "era proprio lei, in sogno a casa mia, e sua moglie è proprio scesa dal quadro"), che designa la volontà di creare quell'effetto-soglia mediante il quale si schiude il valico dall'insolito all'usuale e viceversa. In particolare, i sintomi dell'indecisione e dell'*hésitation* di fronte al portento timbrano lo snodo cruciale della narrazione; si tratta di pochi attimi in cui il sogno dell'amplesso tra la Maddalena rappresentata nel quadro con le fattezze di una giovane morta e l'inconsolabile vedovo si tramuta, per il repentino destarsi del protagonista, in frettoloso rientro della moglie defunta e rediviva dentro il quadro e nel subitaneo svanire dell'uomo tra i cuscini del divano su cui pochi istanti prima i due si erano abbandonati all'amore, in un tripudio di nudità e colorate vesti discinte. Adesso la Maddalena *revenant* rientrata in cornice solleva le palpebre, i suoi occhi sfolgorano vividi e irridenti con un "brio di tenera diabolica malizia", come il "brillio di riso" allusivo e pungente nelle pupille della signora Wheil. E qui diventa impellente ed esplicita la citazione della *Tentation* flaubertiana.

L'incessante fluire della corrente diegetica da un lato, il costante scambio metaforico e le intereferenze semantiche dall'altro, sono pertanto funzionalizzati all'esposizione di una confusione nei piani, nelle funzioni e nei ruoli, tra vero e falso, cronaca e fantasticherie, sanità e follia, con cui lo scrittore allegorizza la natura e il senso del suo approdo etico e teoretico. Sono pagine che riprovano la raggiunta coscienza pirandelliana della mutevolezza e inclassificabilità del cosiddetto reale, espressa non per mezzo di un procedimento dimo-

tivo, argomentato e filosofico, bensì sulla scorta di una rivisitazione dei materiali letterari frustrati e logorati dall'abuso ottocentesco ma ora rimodulati. Lo spaesamento fantastico è qui difatti potenziato dall'inserimento di un altro personaggio tipico dell'*Unheimliche* qual è l'antiquario, che già in Nerval (pertinacemente attratto dall' "épanchement du songe dans la vie réelle") e nel Balzac di *La peau de chagrin* ricopriva un ruolo satanico di sobillazione della normalità.

La stessa casa dipinta a mezze tinte crepuscolari dove si svolge la storia, contribuisce a creare un'aura di sortilegio in quanto non appartiene all'attore dell'episodio e gli è perciò estranea: "Abito una vecchia casa che pare una bottega d'un rigattiere [...]. La perpetua penombra che la opprime ha il rigido delle chiese [...]. La casa è mia e non è mia [...]" Il luogo quindi non è familiare e domestico (*Heimlich*), è invece il "luogo fantastico" per eccellenza – la definizione è di Welles – come il giardino cinto dal muro, come la bottega magica o la casa dei desideri di Kipling, o la biblioteca londinese di *Enoch Soames* di Max Beerbohm, o la polverosa libreria di *Fantasy* – la cinematografica *Storia infinita* – di Michael Ende...

E ancora, nello spartito pirandelliano l'onirica simultaneità degli eventi crea quel "collegamento trasversale significativo" in cui Schopenhauer, nella *Speculazione trascendente sull'apparente disegno intenzionale nel destino dell'individuo* (1811)²¹, individuava una sorgente di paura; la "sincronicità" – per usare la terminologia junghiana – ovvero il nesso acausale di fatti bizzarri è un ulteriore segno dello slittamento nei meandri dell'inspiegabile. *Effetti d'un sogno interrotto* è perciò rivelazione dell'irrazionale e dell'inconscio, epitome di un inquietante *redoublement* che ricontestualizza le modalità del genere da un punto di vista introspettivo, ed è, infine, distillato di

²¹ Il saggio, compreso nei due tomi di A. Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften*, edizione italiana a cura di G. Colli, Milano, Adelphi, 1981, documenta una tale organica meditazione sulla questione del destino (*Genius*) da rendere proficuo qualche aggiuntivo riferimento: "Molti [...] sono spinti a pensare che una forza segreta e inspiegabile guidi tutti i mutamenti intricati della nostra vita [...]. Una tale forza, attraversando come un filo invisibile tutte le cose, dovrebbe congiungere anche quelle prive di ogni collegamento nella catena di casualità [...]. Essa dominerebbe quindi gli avvenimenti della vita reale così completamente, come il poeta domina quelli del suo dramma"; così però non è, in quanto: "la metodica connessione che noi crediamo di avvertire negli eventi della nostra vita sarebbe semplicemente l'effetto inconscio di una nostra fantasia ordinatrice", pp. 290 e 286.

quell'idea di coincidenza eccezionale, stravagante e fatale che vi appare densamente tematizzata.

Se in queste novelle l'autenticazione dell'intreccio contraddittorio e incredibile proviene a livello ideologico dall'implicito riconoscimento delle devianze da cui nascono e di cui si sostanziano i pensieri interdetti, "strani, inconseguenti, inconfessabili *finanche a noi* stessi, come sorti da un'anima diversa" cui lo scrittore si riferisce nel saggio sull'*Umorismo* del 1908, la piena legittimazione del loro contenuto logicamente improponibile si attua però pienamente sul versante narratologico e linguistico; una operazione formale che è imprescindibile e necessaria per l'artista, consapevole che il fantastico può "acquistare" spessore di realtà esclusivamente "per mezzo dell'arte". Per questa ragione egli imposta la procedura affabulativa secondo tattiche sospensive e sperimenta una scrittura funzionale alla creazione di atmosfere rarefatte, indefinite dove ogni cosa assume contorni aleatori e incerti. Ed ecco – in *Effetti...* – l'accavallamento di formule e lessemi dubitativi che manifestano il dramma gnoseologico: "Non voglio spiegare ciò che non si spiega", "Non so come feci", "non sono più sicuro", "io non so"...; lo scivolamento verso modalità verbali che tendono a cancellare il discrimine tra vero e falso: "Il *sogno*, a dir più *precisamente*, *dovette* avvenire nelle prime ore del mattino, e *proprio nel momento* che un improvviso fracasso [...] d'una zuffa di gatti che m'entrano in casa *non so* di dove"²². Inoltre Pirandello ricorre a una serie omologa di tecniche che accordano non solo i due titoli succitati, ma anche quello che segue (*Una giornata*): dall'organizzazione del discorso lungo segmenti diegetici che rallentano e spostano lo svolgimento dell'azione e dal ricorso a traslitterazioni del significato testuale, fino al perseguimento della vaghezza verbale e aggettivale e all'assiduo uso degli impersonali (si pensi ai frequentissimi "pare", "è detto", "si trova"...).

Ancora un ritratto, la fotografia di una ragazza deliziosa e lieta, la stessa osservata fuggacemente dall'attante in una fantomatica casa, distesa su un letto e pronta ad accoglierlo "festosa" tra le sue braccia per poi inopinatamente sparire ("non c'è più. Nessuna traccia di lei"), fa evolvere la pratica supposizionale, tra l'altro evidenziata dall'impiego dei dubitativi e del futuro ("È dunque forse la cosa più normale"; "Avrò forse lavorato in sogno"; "Mi avranno salutato per sbaglio?"; "si vede che, senza saperlo, avrò anche una casa"), proprio nel racconto che epilogica l'attività di Pirandello narratore, *Una giornata*, che ha

²² Il corsivo è nostro.

dato il titolo al suo ultimo tomo novellistico. La silloge è aperta – come s'è detto – da un testo disseminato di materiali di reimpiego come *Effetti d'un sogno*, e suggellato appunto dalle pagine tra le più originali e “straordinarie dell'intera attività, non solo novellistica, pirandelliana”²³ di *Una giornata*, che rivelano un autore alle prese con l'arduo tentativo di esorcizzare attraverso la parola il *metus* più devastante e destabilizzante che possa mai impadronirsi dell'uomo, quello della propria morte.

La *fabula* ruota intorno a quest'unico “narrema” (o unità narrativa), che riverbera in ogni lacerto designativo l'idea dell'annullamento²⁴. *L'incipit*, per esempio, fa risaltare lo *status* di stupefazione in cui cade il protagonista catapultato di notte, appena sveglio e senza nulla con sé, in una stazione deserta; già in questa prima minuscola frazione testuale si ritrovano tutti gli elementi dello sbalordimento propeudeutico allo scatenarsi del terrore: il risvegliarsi fulmineo e traumatico che impedisce di prendere perspicace contatto con il mondo, il vagare per un luogo straniero precario e solitario, l'essere circondati dalle tenebre, l'esser spogli dei propri oggetti, l'esser affatto privi di ricordi, “neppur l'ombra confusa d'un ricordo”. Da questo momento, il soliloquio si addensa intorno a tre nuclei:

- quello semantico del non-essere: “perché non posso più esser certo nemmeno di questo: ch'io realmente esista e che tutto questo sia vero”;
- quello lessicale del dubbio e del non-riconoscimento: “Solo che io, dentro di me, ignaro di tutto, sono quasi da ogni parte ritenuto. Ma considero che, se non so neppur come, né di dove, né perché ci sia venuto, debbo aver torto io certamente [...]. Il torto è mio, il torto è mio, se non capisco nulla, se non riesco ancora a raccapezzarmi”;
- quello strutturale dello scompaginamento pluridimensionale e della destituzione temporale: “M'annunziano che sono arrivati i miei figli [...]. Mi pare spaventoso che da me siano potuti nascere figli. Ma

²³ Come segnala G. Guglielmi, *Mondo di carta*, in *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974, p. 176: “La discesa nella simbologia del profondo, elimina del tutto la scena naturalistica ed insieme il tema della comunicazione decettiva. È la scoperta di una logica non comunicativa al di sotto di quella comunicativa”.

²⁴ A proposito del treno e della sua irruzione dell'immaginario collettivo popolare e letterario, particolarmente siciliano, è utile la lettura del primo capitolo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, della preziosa monografia derobertiana di A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1998, dove è registrata una selezionata bibliografia sull'argomento.

quando? Li avrò avuti jeri. Jeri ero ancora giovane. È giusto che ora da vecchio li conosca. Entrano, reggendo in mano bambini, nati da loro [...]. E mentre sto ad osservarli [...] vedo spuntare nelle loro teste, proprio sotto i miei occhi, e crescere, crescere, non pochi, non pochi capelli bianchi”.

La scissione definitiva dell'io sancita dalla morte genera nella struttura assiologica una progressiva espunzione del senso comune, l'abbandono dei protocolli del reale mortificati dalla prevalente cifra del grottesco e dell'assurdo, infine produce l'accettazione di una costellazione di segni mobili, mutanti e sinistramente illogici. Esplosa ogni certezza, anche anagrafica, in mille frammenti congetturali inverificabili, l'io narrante “ignaro di tutto” è trascinato da forze invisibili e sotterranee verso il compimento del proprio destino, mentre l'invalidazione della verità, che è imprendibile e opaca – “uno specchio che per sé non vede”, come dice in *Suo marito* – è traslata in rovesciamento umoristico delle immagini, in “sogno, non so come”; un semema per Pirandello tanto importante da essere elevato a dignità epigrafica nell'atto unico *Sogno (ma forse no)*. In tale ottica, la scena dello specchio con cui lo scrittore allude il principio di una infausta alterità (la superficie riflettente è sede dell'incontro-scontro con la fisionomia e la sua deformazione autopercettiva) compendia le suelencate rubriche dell'alienazione e privazione di sé, del caotico accavallarsi di invenzione, stravolgimento del reale, pazzie folle e documenti concreti, nonché di una abnorme accelerazione temporale che rende istantaneo il transito dalla nascita alla morte²⁵. Elementi che, nel brano che segue, vengono esaltati dai tropi della ripetizione (figura etimologiche, come sognare un sogno; metafore ridondanti, come quella dello specchio ampliata nell'immagine dell'acqua che è implicita nell'impressione dell'“annegamento” subita dal personaggio; la sottolineatura del sostantivo mediante il rinforzo aggettivale, come nel sintagma “remota lontananza”, la scansione anaforica ravvicinata di ben quattro periodi interrogativi...): “Questo è un incubo. Certo ho sognato uno dei sogni più assurdi. Quasi per averne la prova, vado a guardarmi a uno specchio appeso alla parete dirimpetto, e subito ho l'impressione d'annegare, atterrito, in uno smarrimen-

²⁵ In questo senso, il lettore comprende non senza inquietudine la corrispondenza tra le modalità della nascita e l'atto di espulsione dal treno che prelude alla morte del personaggio; corrispondenza messa in rilievo dall'improvvisità inattesa e dall'involontarietà dell'avvenimento: “Strappato dal sonno [...] buttato fuori dal treno [...]. Mi trovo a terra, solo”.

to senza fine. Da quale remota lontananza i miei occhi, quelli che mi pare d'avere avuti da bambino, guardano ora, sbarrati dal terrore, senza potersene persuadere, questo viso di vecchio? Così subito? E com'è possibile?"

Insistenza lessicale e accentuazione stilistica specificano come la vita umana si spenga nelle dissolvenze di un umorismo incredulo e amaro, che aggiunge sfumature dolorose alla poesia pirandelliana; non dà conforto neppure il tenero flusso degli affetti incarnati dai figli e dai nipoti solleciti attorno al letto dell'agonizzante. Ogni sollievo è corroso dal sentimento della caducità dell'essere e del gioco gratuito e inutile dell'esistere: "Vedete, se non è uno scherzo? Già anche voi, i capelli bianchi".

Il fantastico pirandelliano ha ora trovato il suo epifonema, raggiungendo saldezza teorica e compiutezza stilistico-formale; l'ipotesi del frazionamento interiore, dell'insufficienza dei criteri razionali per una corretta decifrazione/valutazione del *mundus phaenomenon*, e il presupposto della friabilità delle certezze umane²⁶, adombrati nel lontano saggio del '93, hanno ormai trovato il sicuro assetto della formulazione concettuale e della formulazione artisticamente coerente, riassumibili nell'icastico verso di uno dei "miti", *La favola del figlio cambiato*²⁷: "Ma niente è vero / e vero può essere tutto".

²⁶ I dilemmi che stanno a monte dell'estrema stagione pirandelliana sarebbero stati affrontati e di sicuro diffusamente esaminati nelle *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*, se la stesura non fosse stata fermata dalla morte dell'autore, il quale tuttavia aveva fornito una sommaria sintesi dell'opera in un'intervista rilasciata a "Il Tevere", il 7 ottobre 1936: "ora che prevedo prossima la mia partenza, mi metto a dire in faccia a tutti le informazioni che darò, se m'avverrà che altrove mi si domanderanno notizie di questo mio involontario soggiorno sulla Terra, dove una notte di giugno caddi come una lucciola sotto un gran pino solitario", cit. da M. Lo Vecchio Musti, *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, Mondadori, 1939, p. 262.

²⁷ La commedia, musicata da Malipiero e pubblicata nel 1933 a Milano da Ricordi, ha il suo cartone preparatorio nella novella *Le nonne*, cit.

SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ

STEFANO PIRANDELLO GIORNALISTA

Intellettuale raffinato, ombroso, schivo, fortemente segnato dall'ombra paterna, eppure sin dagli esordi autonomo e originale, tra i più significativi della letteratura del suo tempo, ingiustamente obliato, Stefano Pirandello attraversa gli anni più tormentati del Novecento, dalla grande guerra al nazifascismo al secondo conflitto mondiale alla difficile ricostruzione. Per le complesse, inquietanti vicende della sua esistenza sempre più ripiegato su se stesso in orgoglioso riserbo ed isolamento, nell'ultima stagione rinunciando a ogni tentativo di far pubblicare o mettere in scena l'opera sua.

Arduo ricomporre le tessere di una così ampia, ricca, variegata biografia: il problematico ambiente familiare, il clima storico-politico-letterario, lo spazio privato e quello pubblico, attraversati da profonde crisi e radicali trasformazioni, e all'orizzonte una società in fermento. Gli anni giovanili, quelli fondamentali per la conquista della propria identità, secondo la lezione di Freud, segnati dalla sofferenza per la follia della madre Antonietta e dalla dura prigionia a Mauthausen, a Plan e poi di nuovo a Mauthausen. Era partito volontario per il fronte appena ventenne per condividere l'appassionato disegno irredentista del padre e della gran parte dell'*intelligentia* italiana, ma soprattutto per evadere, per crescere, come era accaduto a Luigi Pirandello e come accadrà ai fratelli Fausto e Lietta. Gli anni della maturità e del fervore creativo condizionati invece dal rapporto esaltante, forte, intenso col padre, sebbene per tanti aspetti frustrante avendo scelto di fare lo scrittore e perfino il drammaturgo. E se il giovane subisce, com'è inevitabile, il sortilegio d'una presenza affettiva e culturale invasiva, alla quale non può non soggiacere, non mancano gli scatti di ribellione dell'invaso fortemente teso alla rivendicazione e alla conquista di uno spazio e di una luce propri. Per non restare «un figlio, sempre figlio...». «Figlio da sempre, io» liricamente si definì Stefano. «Stefano non vuole essere un ometto qualunque,

un numero del gregge; Stefano vuole avere un valore suo, essere una individualità», scrive alla moglie Olinda il 20 agosto 1921. E dieci anni dopo, il 30 luglio: «Non ho avuto una vita facile, intendo quella spirituale; troppo forti e autoritarie le volontà che mi sovrastano, troppo grandi le ambizioni, esagerate preoccupazioni di non volere osare prima d'essere preparato, scrupoli di coscienza, aberrazioni...». Sarà Stefano Landi. Tuttavia lo pseudonimo, segno linguistico fra i più motivati, con cui Stefano intende prendere le distanze dal padre, finisce col rafforzarne il legame non già sul piano biologico quanto su quello dell'affinità elettiva. «Si firma Stefano Landi per non mettere nella letteratura il guajo d'un altro Pirandello. Ma ha un suo modo parti[co]llare di vedere e di rappresentare la vita, che non ha niente da vedere col mio» scrive il padre a Ugo Ojetti il 10 ottobre 1921. Ma perché Landi? Illuminante il viaggio semantico cui il nome invita. Landi scaturisce, più che dalla suggestione dell'omonimo musicista romano secentesco autore dell'opera *La morte di Orfeo*, o del pittore piacentino neoclassico Gaspare Landi, o, come suggerisce Alberto Savinio, dal nome dell'ultimo boia del Granduca di Toscana (per «far giustizia» del padre, ipotizza Leonardo Sciascia), da quella di Lando Laurentano de *I vecchi e i giovani*, intellettuale principe-socialista. Non può, quindi, né sa sfuggire Stefano allo strabiliante «giogo letterario che si chiama Pirandello», all'implicito *jeu subtil* d'identità, e nello stesso tempo sentirsi «persona viva». Fragile seppure eloquente schermo lo pseudonimo, volto ad affermare un'autonomia ambita e conquistata sebbene mai riconosciutagli. Raramente ricorre ad altri pseudonimi, quando accade, come nell'intervista al padre *Se Pirandello scrivesse il romanzo di Adamo ed Eva*, firmata Fortunio («Il Tevere», 31 luglio 1926), o nell'articolo *Luigi Pirandello pittore*, firmato Testis Idoneus («La Lettura», gennaio 1943), questi sono usati come figure, come maschere. Moltiplicazione d'identità ancora una volta sovrapponibile al gioco pirandelliano. Nel difficile calcolo del dare e dell'avere Stefano molto deve, e non potrebbe essere altrimenti, al magistero paterno. Mai, tuttavia, come scrive a Valentino Bompiani il 15 gennaio 1942, si è «servito di lui». Piuttosto è rimasto schiacciato dal peso di una dittatura parentale e letteraria da cui è giunto il momento di affrancarlo. Quella cui Fausto si sottrasse, non senza difficoltà e sofferenza, con la fuga a Parigi e il percorso di un diverso itinerario artistico divenendo uno dei più apprezzati pittori del Novecento, di forte spessore simbolico-metafisico, e Lietta con un matrimonio che la condurrà lontano dall'Italia, in Cile. Per il padre Stefano ricopre i ruoli diversi e complementari di testimone, segreta-

rio, procuratore, amministratore, collaboratore, tenendo le fila di un incessante turbinio di relazioni con giornalisti, critici, agenti, editori, impresari. Lo testimoniano gli epistolari, in particolare quello col padre, da cui affiorano doviziose informazioni sulla storia della letteratura, del teatro, del cinema dei primi decenni del Novecento.

Autore di due romanzi, *Il muro di casa*, *Timor sacro*, un volume di poesie, *Le Forme*, diciannove testi teatrali, senza contare naturalmente i ripudiati, distrutti o non portati a termine, e di molti racconti, Stefano, che nel 1935 vince il premio Viareggio con *Il muro di casa* (di «rara finezza d'analisi» come si legge nella motivazione), si afferma come uno fra i drammaturghi italiani più interessanti ancora fino alla metà del secolo scorso. Già il 21 luglio 1940, a proposito del suo teatro, a Valentino Bompiani confida il desiderio che veda la luce in un *corpus* unico: «Credo che sia degno d'esser pubblicato non come tu mi dicevi d'esser pronto a fare, cioè soltanto il meglio, come *L'innocenza di Coriolano* e qualche altra cosa; ma tutto. Io vedo che le mie commedie "fanno corpo" insieme; e l'una invalora l'altra. Non sono ciascuna a sé: esprimono tanti lati d'uno stesso mondo».

Negli anni '20 e '30 Stefano svolge un'intensa attività giornalistica, che si protrae con apparizioni in verità sempre più sporadiche e occasionali fino all'ultima sua stagione. Suoi racconti e articoli vedono la luce in un'ampia, variegata tessitura di testate, di molte delle quali non si avevano notizie, talune, come «La Domenica dell'Agricoltore», imprevedibili oltre che di difficile reperimento: «La Tribuna», «Noi e il Mondo», «L'Idea Nazionale», «Novella», «Il Giornale di Roma», «Il Tevere», «La Fiera Letteraria», «La Stampa», «La Nazione», «Quadrivio», «Il Dramma», «Scenario», «Sipario», «La Nuova Antologia», «Lo Spettatore Italiano», per citare le più note.

Uno stabile incarico redazionale presso giornali e riviste costituiva necessità primaria, vitale per il giovane Stefano, assillato dal bisogno economico, prima per le sospirate nozze con la fidanzata Olinda, sorella del compagno di studi, musicista e musicologo, Mario Labroca, poi per mantenere la famiglia. La sua corrispondenza registra con frequenza la ricerca, spesso infruttuosa, di collaborazioni, talora col sostegno del padre Luigi, che lo stesso *iter* aveva percorso e che non si sottrae al tentativo di procurargli un'occupazione idonea.

Nel 1920 Stefano esordisce sul quotidiano romano «La Tribuna», diretto da Olindo Malagodi, e un anno dopo sul suo supplemento mensile «Noi e il Mondo». Collaborazione di breve durata che comprende divagazioni culturali e storielle di animali, antropomorfizzati secondo la favolistica classica, rivisitata, però, e a lungo frequentata,

senza l'intento moraleggiante di ammaestrare. Pubblica pure su «L'Idea Nazionale», altro importante quotidiano romano diretto da Enrico Corradini, con scritti di varia natura ancora acerbi, tormentati, «novellette qua e là dialogate», avrebbe detto il dottor Hinkfuss de *I Giganti della Montagna*, che rivelano in Stefano la fatica di cancellare l'intrusiva impronta del padre, di essere profondo ed ironico insieme, di percorrere la strada della testimonianza e della conciliazione. Prove da cui è difficile trarre il presagio del suo futuro valore, lontano ancora dall'esser gli pienamente riconosciuto. Da quel giovane ostinato «nella fede che i fatti letterari avessero un'importanza suprema», quale era, in abito di quieto borghese, «corpulento e paziente, tardigrado nell'elaborazione», come Stefano si definisce nell'inedito romanzo *Timor sacro*, impegnato a sollevare il quotidiano patire a dimensione universale. Consapevole che la libertà, e ancor più quella che investe l'espressione artistica, passa dal riscatto economico, indocile morde il freno nella speranza di raggiungere presto la sospirata indipendenza dal padre con il definitivo ingresso nella famiglia dell'«Idea Nazionale». Speranza che sembra progressivamente allontanarsi se a Silvio d'Amico il 6 luglio 1921 da Roma scrive: «Caro Silvio (Amico d'Amico no, perché te l'avrà già dichiarato tanta gente), molte cose avvennero in questo breve lasso di tempo, e Tamaro mi fu tanto molesto, ch'io lo mandai al diavolo parlando con Frateili in presenza di Visetti e Cantalupo. Onde siccome suole ho deposto per sempre l'idea d'entrare all'«Idea» – e, anche con un'idea in meno in testa, riesco a campicchiare la mia giornatella. Ho detto a Frateili che rivolevo la roba mia, ossia tre articoli: *Il giuoco*, *Dimostrazione d'un assioma*, e comesichiamo... ecco: *Oggi come oggi*». Il 9 luglio da Sartiano d'Amico lo invita ad un cauto ottimismo e, tra il serio e il faceto, a deporre lo pseudonimo: «La tua ora verrà. Sta per venire. Se ti decidessi a firmare con il cognome che Dio e tuo padre t'hanno dato, sarebbe già venuta. Scherzi a parte: lasciami tornare in piena Roma, e qualcosa combineremo». Si trattava comunque di uno sfogo di poca durata se, rinfrancato, Stefano l'11 luglio giocosamente precisa: «Non era vero, no, che stridendo nella diaccia acqua della delusione si fosse spento il mio rovente, o Silvio, sogno, di collaborare all'intestazione di questo foglio [scrive su carta intestata «L'Idea Nazionale»]. Simile a un tenero fenicottero pizzicato là ove la pudicizia si copre con la pennuta coda, io m'ero arruffato e gonfio, ma la morbida mano d'Arnaldo mi corse lieve e suadente per la groppa e 'l petto e, o Silvio, placò “per contagio” l'irritazione anche nel suaccennato luogo, sede specifica dell'amor proprio. E me,

o Silvio, giulivo ecco vedi in questa amabile cella vegliata dal volo superno de' pargoli pinti. Ma non al festante animo devi tu, o Silvio, concedere una libera illusione: odi più tosto in qua[l]i vincoli si rafferma quella rappresentazione veritiera di me memovente con tatto in questi climi che tu m'hai dischiusi. Senti, Silvio: calo. Calo, se no non mi spiego più. Adesso ti scrivo da casa, nel pomeriggio di quel dì che stamattina era lo stesso 11 luglio di quest'anno. Dunque le cose stanno così: Frateili m'ha detto di *frequentare* l'"Idea", m'ha assicurato della *benevola considerazione* di Tamaro e m'ha fatto fare *i teatrini*. Mi ha fatto fare eziandio l'intervista a papà sulla Commissione – m'ha detto di riportare corretto l'articolo dei contadini senza Teodora e io umilmente ho acconsentito. L'intervista l'ho portata in redazione stamattina, l'articolo lo porto domani – dopodomani forse ne porto un altro più divertente ancora: sì, sì: voglio, sì, voglio arrivare a farmi baciare sulle due guance da Tamaro e perfino da Vitetti. Il tuo letteroncetto m'ha ricolmo il cuore di gioja e di speranzosa esuberanza». Non più così, due giorni dopo, il 13 luglio, quando da Roma informa Olinda: «Frateili venne per casa l'altrojeri e disse che Tamaro è ben disposto per me, ma disse anche che il momento è bruttissimo e nessuno è più sicuro del proprio posto perché gli industriali che mantengono "L'Idea" sono in crisi. Sono già avvenuti tre licenziamenti nella redazione per diminuzione del personale. In ogni modo sono ben accetto come collaboratore. In queste condizioni io non mi posso allontanare dalla "Tribuna" e cercherò di seguitare a scrivere per tutti e due i giornali». Costretto a confrontarsi con le difficoltà di trovare un'occupazione stabile e soddisfacente presso la redazione di un giornale, amareggiato, e tuttavia ancora fiducioso, Stefano il 18 agosto sempre ad Olinda da Roma scrive: «[d'Amico] mi comunica la bruttissima notizia, che, malgrado tutti i suoi sforzi, io non posso per ora trovar posto all'"Idea". Per me è stato certo un brutto momento, ma fino ad un certo punto. Domani stesso vado a presentarmi al redattore capo del "Mondo" con una lettera che Papà m'ha già preparata da tempo. Sono quasi sicuro che al "Mondo" il posto lo trovo: pazienza se non può soddisfarmi moralmente. Io del resto alla mia attività giornalistica tengo fino ad un certo punto: dove voglio consistere io è nella nostra vita grande e, se potrò, nell'arte». Stefano dunque assegna un carattere effimero, occasionale, alla sua attività giornalistica, considerata di scarso valore e significato, praticata contro voglia, soltanto strumento di sopravvivenza da porre tra i disagi e le incombenze delle quotidiane necessità, distante dal ruolo che intende ricoprire, vale a dire quello dello scrittore impegnato a

smascherare il volto iniquo del potere e della prevaricazione che non risparmia la famiglia.

Compreso del bisogno di stabilità da Stefano tenacemente cercata senza successo, il 10 ottobre Luigi Pirandello sollecita l'intervento dell'amico Ugo Ojetti: «I miei due ragazzi sono, purtroppo, come me: hanno anch'essi il baco nostro, con la disgrazia di voler fare proprio sul serio: e l'uno, il maggiore, scrive, e l'altro è avviato alla pittura. Sono davvero, credi, due *bravi* ragazzi, che presto faranno parlare di loro. Del primo avrai forse letto sulla "Tribuna" e sull'"Idea Nazionale" qualche articolo. Si firma Stefano Landi per non mettere nella letteratura il guaio d'un altro Pirandello. Ma ha un suo modo parti[co]llare di vedere e di rappresentare la vita, che non ha niente da vedere col mio. Ha già 26 anni, ha fatto la guerra, da fante, tra i *Gialli* del Calvario; fu ferito al petto, fu fatto prigioniero tra i primi, ferito, e visse per tre anni in Austria, prima a Mauthausen, poi a Plan. Ha molto meditato, molto studiato, molto lavorato. Ma si è anche, ora, innamorato e fidanzato, e aspetta di trovare un primo collocamento per sposare. Nei giornali romani, tutti in crisi, non c'è nessun posto di redattore fisso, per ora. Avrei pensato di farlo entrare nella redazione romana del "Corriere della Sera". Me ne suggerì l'idea, a Milano, Renato Simoni: mi disse anzi che credeva bastasse una mia lettera al Senatore Alberti[ni] per ottenerlo. Ma io non conosco di persona Luigi Albertini, né gli ho mai scritto. Credi, caro Ugo, di potergliene dire tu qualche parola? Mio figlio ha già fatto di tutto, alla "Tribuna" e all'"Idea": fino la così detta *cucina* e l'impaginatore. Io sarei veramente felice di metterlo a posto, nella famiglia del "Corriere", e più felice se questo lo dovessi a te». Ma non ottiene nessuna consolante risposta.

Nel 1922 Stefano su «Comœdia», rivista edita dalla milanese Casa Italia, «Novella», «Il Giornale di Roma», pubblica alcune novelle meno tormentate delle precedenti, frutto di più sicura padronanza narrativa. Dell'intenso lavoro sotto l'autorevole guida e supervisione del severo ed esigente padre, da Roma il 2 agosto 1921 così Stefano informa Olinda: «Fedele al programma, mi sono alzato, quanto più allegramente ho potuto, alle 6^{1/2} e mi sono messo di lena a lavorare. Non erano le 10 e la novellina era finita. Sono andata a leggerla a Papà e è stato un disastro, Dodì. Non me ne ha lasciato in piedi neanche un periodo. M'ha detto che era tutta fuori tono: ossia falsa: proprio in quello stile di parole e non di cose, stile pestilenziale che fa ribrezzo alle persone sanamente costituite. Affettata e arbitraria, ecc. C'è voluto poco per farmene capace. È la pura e brutale verità». E il 5 agosto: «Ti mando anche l'"Idea" di jeri col mio articolo, che

ha fatto una buona impressione a tutti. [...] Sto lavorando a un'altra novella e la faccio punto per punto, chiedendomi a ogni parola se sto sulla buona via: una fatica da non immaginarsela, sto proprio imparando, come per la prima volta, a scrivere e mi sento umilissimo, non umiliato». «Disperato per il romanzo da dare a Fracchia», il 6 gennaio 1922 ancora ad Olinda: «Ieri sera lavorai come un matto a metter su una coserella da darla a Bragaglia, per le "Cronache d'attualità" e stavo a buon punto e con l'intenzione di finirla oggi in mattinata quando Papà mi dice che l'uomo Bragaglia fa parte di quella estesa genia di spiantati, per cui per principio non paga un soldo di collaborazione, tutt'al più fa una fotografia gratis. Allora ho mandato al diavolo il lavoro. Ero disperato per il romanzo da dare a Fracchia. Dopo molto lavoro cincischiato e tirato col fiato parola per parola avevo finito il primo capitoletto. Non ne ero sicuro e l'ho letto a Fausto. Disastro. È troppo filosofico, troppo serio, troppo noioso, troppo difficile. Per Fracchia ci vuole roba facile. Mi scervello, cerco un argomento interessante e movimentato, qualche cosa di azione senza considerazioni, non so a che santo votarmi. Poi mi ricordo che in prigione avevo cominciato a scrivere una lunga novella che poteva essere adatta. L'ho ripresa. L'ho trovata che fa spavento, tutta piena d'ingenuità, scritta proprio da un principiante, pretenziosetta e annacquata. Anche l'argomento in fondo era troppo poco. Allora mi sono messo le tempie fra i pugni, ho chiuso gli occhi e mi sono buttato a pensare. Dopo un'ora avevo trovato. Complicata la vicenda della novella, indovinato lo stile adatto, e mi sono accinto a lavorare. Avevo promesso a me stesso di non rivederti prima d'aver concluso qualche cosa in questo senso».

Nel marzo dello stesso anno assunto nella redazione de «Il Mondo» di Giovanni Amendola, ne è licenziato dopo pochi mesi per riduzione di personale. «Il giornale è quasi fallito, in un periodo di grandissima crisi, per cui Stefanuccio è stato licenziato» scrive Luigi a Lietta il 29 maggio 1922. E il 16 luglio ad Ogetti, perorando ancora una volta con calore la causa del figlio: «Non credi che sia il caso, mio caro Ugo, di riparlare a Luigi Albertini per l'entrata di mio figlio Stefano nella redazione romana del "Corriere"? Questo mio povero figliolo, in premio di tante ottime prove di intelligenza, d'attività, di zelo, date in cinque mesi in questo giornale "Il Mondo", è stato licenziato per economia con altri venti che non avevano diritto a liquidazione, e si trova a spasso, e naturalmente, sulle mie spalle con sua moglie». Ancora una volta nessun segno giunge a sollevare le ansie di Pirandello per lo sfortunato figlio impegnato

senza risparmio al «Giornale di Roma». «Novelle di buone ne ho scritto solo due, pubblicate sul “Giornale di Roma” di cui sono redattore. Redattore di cucina, tecnico, impaginatore – a ben mille lire di stipendio senza caroviveri, perché, dato che sono giovane, non usa: che bisogno ne avrei?» lamenta Stefano con Alberto Romagnoli il 3 giugno 1923 sempre più consapevole di sé e del proprio valore. Ad agosto, dopo una breve vacanza a Grottaferrata, «riprenderà il suo lavoro (e questa volta notturno!) al nuovo giornale “Il Corriere Italiano” che il giorno 7 sostituirà il “Giornale di Roma” defunto» (Luigi da Roma a Lietta, 3 agosto 1923).

In uno stato di perpetua precarietà che gli impedisce di dedicarsi interamente alla letteratura, di progettare senza affanni il proprio futuro, da Roma ad Olinda il 5 agosto 1925 Stefano scrive: «Mi metto cercare a tutt'uomo un'occupazione qualsiasi che mi dia un altro migliaio di lire al mese. Dal teatro per ora non c'è nulla di sperare: il teatro ha bisogno anzi di gente che dia e lavori con la sola speranza d'aver riconosciuta un giorno lontano l'opera prestata». Di lì a poco, il 13 agosto, la buona novella: «Ho trovato posto all'ufficio di corrispondenza della Commissione Tecnica dell'Agricoltura: sono stato nominato anzi Capo dell'Ufficio. Lo stipendio non è ancora fissato. È ora in formazione il giornale settimanale o, se ci si arriva, quotidiano “Il popolo d'Italia agricolo” e io ne sarò redattore». Si tratta della «Domenica dell'Agricoltore» diretta da Arnaldo Ferraguti, rivista fortemente propagandistica della politica del regime. Prescindendo dalle tematiche da trattare e dalle colorazioni di parte, Stefano accetta, dunque, di collaborarvi. Un incarico, questo alla «Domenica dell'Agricoltore», non esaltante, lontanissimo dai progetti letterari, che Stefano, appena un anno dopo, dovrà tuttavia difendere strenuamente, come documenta la lettera alla moglie in villeggiatura a San Martino al Cimino del 24 agosto 1927: «Debbo lottare qui, ora, per conservarmi il posto alla “Domenica dell'Agricoltore”». Ferraguti, premuto dai bisogni di economia del giornale, mi aveva già buttato a mare su a Milano ed era venuto a Roma con l'intenzione di comunicarmi il licenziamento. Adesso si è convinto a tenermi. Dovrà fare macchina indietro a Milano, e dimostrare che la mia opera è necessaria, mentre prima aveva detto il contrario. Io debbo riconoscere che è un galantuomo perché non è da tutti rimangiarsi le proprie parole. A ogni modo, mi ha naturalmente messo i piedi sul collo per quel che riguarda il lavoro. Sono tornato nella condizione di schiavitù dei primi mesi, con l'orario preciso. E ho dovuto riprendere tutte le mansioni di cui a poco a poco mi ero scaricato, addossandole a Serneri o

all'avv. Possidoni. Insomma, un'altra caduta – ma ringraziato Dio, cado in piedi perché conservo il posto. Mi sono messo a lavorare senza perdere un minuto. In fondo sono allegro. Forse è soltanto eccitazione di nervi. Stanotte mi sono alzato a lavorare alle quattro – ero andato a letto all'una. Poi alle sei mi sono rimesso a riposare – fino alle otto e mezzo. Bisogna che lavori *come un eroe*: se la piglio da galantuomo non riuscirò a spuntarla».

Il primo pezzo di Stefano, *Comizi di propaganda agraria*, vede la luce il 14 novembre 1926, l'ultimo, *Scienza italiana nel mondo*, l'11 maggio 1930. Alternando a periodi di assiduità altri di più scarsa frequenza o di silenzio, vi pubblica ben 59 articoli tutti a firma Stefano Pirandello (più spesso per esteso soltanto talora con le sole iniziali). Un'eccezione alla regola che Stefano si è data di firmare con lo pseudonimo, probabilmente per imposizione di Ferraguti che non voleva perdere l'occasione di fregiarsi dell'illustre cognome. Imposizione cui lo scrittore non può sottrarsi e a cui si piega anche in considerazione della specificità del periodico e dei suoi lettori. Nonostante la materia così lontana dai suoi interessi Stefano affronta con scrupoloso zelo professionale molteplici argomenti di primaria importanza per il mondo rurale e per quello ittico riferendo sugli accadimenti nazionali, sui provvedimenti attuati dal Governo per promuovere la *battaglia del grano*, sulle aree di bonifica, su quelle di produzione e di mercato, sull'iter legislativo delle norme che regolano la produzione. Non mancano le interviste ad alte cariche dello Stato, i documenti fotografici, i racconti di quotidiane esperienze rurali, i consigli, gli ammaestramenti. In *Vita e Miracolo del "Mago delle piante"*, apparso il 21 novembre 1926, Stefano racconta del botanico Alberto Pirovano, studioso appartato e schivo, modesto impiegato alla Cassa di Risparmio, che per gli importanti contributi alle ricerche di elettrogenetica ottiene dal fascismo il riconoscimento della «genialità italiana». In esordio un'amara considerazione di natura autobiografica sulla difficile conquista della visibilità. Ciascuno infatti «finché non è riuscito a farsi riconoscere (e questo, di solito, non avviene mai finché egli è giovane), va nella vita confuso agli altri». Il titolo riecheggia l'incompiuto romanzo *Vita e miracoli di Giustino Lambusta* di Francesco Lanza, direttore, con Nino Savarese, del «Lunario Siciliano», su cui Stefano nel giugno 1929 pubblica l'articolo *Ascolta, Giufà*.

Frattanto inizia la collaborazione a «Il Tevere», quotidiano di regime, diretto da Telesio Interlandi, di Chiaramonte Gulfi, in provincia di Ragusa. Fascista della prima ora, tristemente noto quale sostenitore delle leggi razziali, fondatore, insieme a Luigi Chiarini, del settima-

nale «Quadrivio», Interlandi si circondò di numerosi siciliani, alcuni dei quali destinati a divenire scrittori di primo piano nel panorama letterario italiano: Nino Savarese, Francesco Lanza, Rodolfo De Mattei, Aurelio Navarria, Arcangelo Blandini, Alfredo Mezio, Corrado Sofia, Antonio Bruno, Francesco Trombadori, Elio Vittorini, Vitaliano Brancati, Ercole Patti. L'importanza delle riviste letterarie e culturali come spazio elettivo di propaganda ideologica non era sfuggita infatti al fascismo. Una delle caratteristiche e delle novità della politica del consenso consisteva proprio nella creazione di testate che svolgessero la funzione di alimentare il dibattito politico-culturale e trasmettere le direttive ufficiali costituendo al contempo un punto di raccolta, meglio un vivaio, di giovani intellettuali provenienti da aree ed esperienze diverse. L'attenzione per la stampa letteraria, che in verità manteneva un ruolo parzialmente autonomo rispetto alle scelte di regime, è indicativo del crescente interesse per i mezzi di comunicazione di massa. Le testate culturali dovevano mirare, dichiarava esplicitamente Giuseppe Bottai nel convegno della stampa fascista, tenutosi nel dicembre 1924, «all'inquadramento della classe più refrattaria al tesseramento, quella degli intellettuali, che solo possono essere attirati nella nostra orbita attraverso i sentimenti a loro cari della meditazione e del pensiero».

Il 4 novembre 1925 da Roma Stefano scrive al padre: «Sto provvedendo al piazzamento internazionale degli articoli della "Nación". Di più, se tu non hai nulla in contrario (anche per questo, dammi un rigo di risposta presto!), dirò a Luigi Freddi che tu per ora non potendo scrivere novelle darai al "Popolo d'Italia" questi articoli, per 600 lire l'uno. Di tutto quello che si ricaverà così potremo fare a mezzo, in modo che tu potrai avere da questa parte senza colpo ferire da 1500 a 2000 lire il mese. Approvi? Altra cosa. Ho stretto contrattino col "Tevere" per due novelle al mese. Ne ho già pubblicate tre, e ho consegnato la quarta. Vedo che hanno un certo successo. Sono diventato uno scrittore leggibile dacché sono riuscito a ironizzare tutta quella torbida e antipatica angoscia della mia natura. L'antipatia è scomparsa, il torbido s'è fatto generatore di meravigliosità. Lavoro come un eroe dalle 7 della mattina alla sera. Il romanzo va avanti. È intitolato: *Livia Luppia città spettacolo di cose possibili ma inverosimili*. Il titolo risponde bene al romanzo e mi piace» (il titolo definitivo sarà *Timor sacro*). La lettera documenta che gli scritti apparsi sulla «Nación», utilizzati pure su testate italiane, con la firma di Luigi Pirandello, sono in realtà di Stefano. Quanto alla collaborazione alla terza pagina de «Il Tevere», che recava l'emblematica testata *Tutto*

nulla e qualche cosa, conta ben 46 presenze fra novelle, talune di sapore autobiografico, come *Condizione de' diavoli a Monteluco* del 30 agosto 1927, altre destinate a tradursi in testo teatrale, come *Ladro compiuto* dell'11 luglio 1927, poi riveduta con il titolo *Delusione del vecchio Samuele*, su «La Nazione» del 22 maggio 1931, nucleo narrativo originario dell'atto unico *Qui s'insegna a rubare*. Quindi notizie letterarie, divagazioni critiche, interviste. L'articolo *Uno scrittore in marcia*, del 25 aprile 1931, «non una misurazione critica delle sue opere» piuttosto una «ricognizione sulla sua indole di scrittore», è dedicato a Corrado Alvaro, frequentatore assiduo di casa Pirandello, amico di Stefano, che ne farà uno dei personaggi del ricordato romanzo *Timor sacro*, col nome di Luca Mastroleo. Firmati con lo pseudonimo Fortunio l'articolo *Col Norge sulla via del Polo* del 4 agosto 1926, l'intervista al padre, *Se Pirandello scrivesse il romanzo di Adamo ed Eva*, «romanzo dalla tela vastissima», fantastico «come tutte le opere d'arte anche le più veriste», che immagina lo spirito dell'autore «vagante da millenni per gli spazi o nei tempi delle stelle, senza più notizie di questa vecchia Terra», del 31 luglio 1926, e quella a Stefano Pittaluga, *Il ritorno alla produzione* del 23 ottobre dello stesso anno. Direttore della S.A.S.P., Pittaluga, uno dei più autorevoli esponenti del mondo cinematografico, aveva appena concluso un vantaggioso accordo finanziario fra l'U.C.I. e la Banca Commerciale Italiana per la produzione di film con capitale soltanto italiano. Nata come casa di distribuzione, la Pittaluga, che aveva iniziato a produrre da quando aveva rilevato la «Fert» di Torino, intendeva eliminare le agenzie straniere e assorbirne il lavoro di vendita e di noleggio, esportando produzione italiana di pregio: «l'industria cinematografica – dichiara Stefano Pittaluga – può vivere e prosperare soltanto allorché il suo orizzonte di smercio sia internazionale». La collaborazione a «Il Tevere», sul quale vedono la luce alcune liriche che confluiranno nel volume *Le Forme*, si chiude il 16 gennaio 1933.

Il giornalismo colto e la letteratura sembrano andare dunque di pari passo specie in un'epoca in cui la terza pagina, sorta da una felice intuizione di Federico De Roberto, ai tempi della sua collaborazione al «Corriere della Sera», di cui Alberto Bergamini si è appropriato allorché dal quotidiano lombardo passò a dirigere «Il Giornale d'Italia», è recente conquista. Anche Luigi Pirandello pubblica, prima che in volume, su molteplici testate, poesie, romanzi, drammi e soprattutto quei racconti che costituiranno il *corpus* delle *Novelle per un anno*. Insoffribile per Stefano l'altro giornalismo, quello «militante», di redazione, di 'cucina', di cui lamenta il peso nella lettera a Ugo Ojetti

del 4 novembre 1925: «Le scrivo una pazzia, ma non posso fare a meno di giocare la carta su cui è puntato tutto un sogno di lavoro calmo e coscienzioso. Ecco. Per togliermi dalla necessità di procurarmi uno stipendio col giornalismo militante (che faccio male, con fatica e senza soddisfazione), e data l'intenzione mia di cavare dal lavoro solo il necessario per lavorare ancora, e null'altro, ho pensato di rivolgermi a una casa editrice con questa proposta: 1° – Datemi uno stipendio mensile di L.1200, per quattro anni. 2° – Vi consegnerò ogni anno un romanzo (o un volume di novelle) e due commedie (in 3 o più atti). 3° – Ognuno di questi lavori resterà in vostra proprietà per 5 anni. Potrete sfruttarlo con la rappresentazione teatrale e la pubblicazione del volume. Io godrò dunque dello stipendio per 4 anni, mentre voi avrete lo sfruttamento dei lavori fino alla liberazione dopo cinque anni, che, per quelli consegnati nell'ultimo anno dell'impegno, cadrà il nono anno. Otto commedie, due romanzi e due volumi di novelle. Solo i diritti d'autore sulle sole prime rappresentazioni rimborserebbero quasi del tutto la casa editrice. Ma è un affare tutto fondato sulla fiducia in me. E questa bellissima proposta a chi la faccio? a Treves? a Bemporad? a Mondadori? Io sono un "figlio di papà" per tutti, però mio Padre non ha creduto di dovermi sistemare come ogni "figlio di papà" che si rispetti. Ho bisogno di consiglio e d'ajuto».

Con paterna benevolenza, realistico buon senso e profonda conoscenza della realtà editoriale, all'ingenua e ambiziosa proposta due giorni dopo Ogetti risponde: «Caro Stefano, un momento. Rispondi a una domanda: tu il romanzo l'hai pronto? Non sarebbe meglio offrire prima un buon romanzo ad un editore, e poi, pubblicato e ben venduto il romanzo, proporgli di darti un compenso mensile a *forfait*? L'editore vuole di certo una prova palmare che l'affare è buono o almeno che il rischio è minimo. Ma nella tua idea, ciò che mi sembra più improbabile, per non dire impossibile, è la proposta delle commedie. Che può fare un editore d'una commedia? Solo stamparla. Non ha tempo né uomini né modo per farla leggere e rappresentare. Dunque il meglio mi sembra è offrire, mettiamo, a Treves un buon romanzo. L'hai? Posso offrirglielo io, volentierissimo, e cordialissimamente difenderlo. Risultato? Treves, ad esempio, è in un periodo di spavento. Ma bisogna tentare. Tentiamo. Treves dà (resti tra noi) 1200 lire al mese a Marino Moretti per un romanzo o un vol. di novelle all'anno».

Consapevole del disagio che Stefano soffre alla redazione della «Domenica dell'Agricoltore» il 13 maggio 1926 anche Luigi scrive da Como ad Ogetti: «Ed ora ti vorrei rivolgere una affettuosa preghiera. Tu conosci mio figlio Stefano: so anzi che lo stimi giovane serio e

d'ingegno, scrupoloso, fin troppo, nel suo lavoro; tale io lo stimo e tu sai che l'essergli padre non fa velo al mio giudizio. Stefano non è più ragazzo, è, anzi, padre di famiglia e padre anche di un Luigi Pirandello in fasce, che Dio preservi dalle Lettere e dalle Arti!! Tu intendi quanto io desideri che mio figlio si sistemi, trovi cioè una via sicura per la sua attività che è molta, ed una remunerazione onesta per le sue pretese che son poche. Ma proponendotelo per la Redazione romana del Corriere, e fidando soprattutto nella tua vecchia amicizia, io non credo di venderti una delle merci comuni che si trovano sul mercato letterario e giornalistico italiano. Stefano, da oltre un anno, lavora con Ferraguti per la compilazione del Giornale agricolo che si stampa sotto gli auspici del Ministero di Agricoltura. Egli si è fatta, in questo tempo, una vera e propria competenza riguardo a tutte le questioni gravi e complesse che si agitano, anche nel campo politico, per la battaglia del grano e circa tutti i problemi agricoli che interessano grandemente la vita del nostro paese. Ho pensato che un giovane di cultura e di buona volontà, scrittore sicuro versato per di più in un campo nel quale pochi che se ne intendano possiedono l'arte del bello scrivere, potesse essere non inutile ad un grande Giornale. Ti sarò tanto, tanto grato, caro Ugo, se vorrai pensare a questa mia proposta ed esaudire questa mia preghiera. Stefano si sente stranamente oppresso da una specie di giogo letterario che si chiama Pirandello ed è bene che qualcuno gli dica che anche lui è persona viva. Se lo merita, e da nessuno meglio che da te potrà venirgli la buona novella».

Appena due giorni dopo da Milano Ogetti rammaricato risponde: «Ho sempre pensato da quando sono qui, al tuo Stefano; ma nel *Corriere* sono troppi i redattori, diremo, letterati; e desidererei anzi col tempo, diminuirne il numero. [...] Ti ripeto che non dimentico il desiderio di Stefano e il tuo, e se troverò un posto vuoto subito ti scriverò». Stefano non sarà mai assunto al «Corriere della Sera». Soltanto una sua favoletta, *Le astuzie del gobetto Coccò*, troverà ospitalità nel novembre 1927 sul «Corriere dei Piccoli», settimanale dell'autorevole quotidiano milanese.

Fra le altre testate d'importanza nazionale cui Stefano collabora si registra «La Nazione», dal 1931 al 1933, con 21 firme. Sporadica, di breve durata e consistenza, la sua presenza in numerose altre.

Pur nella loro varietà ed eterogeneità – interventi occasionali, interviste, divagazioni critiche, racconti, storie d'animali – gli scritti giornalistici di Stefano offrono non pochi motivi d'interesse. Soprattutto le brevi, essenziali, numerose storie d'animali parlanti che dalla vita quotidiana ricavano combinazioni allucinate e identificazioni impre-

vedibili, talora di sottile, pungente ironia. E ancora i tanti racconti che si aprono al sogno, ai desideri, ai progetti di vita, che scaturiscono dalla denuncia di deludenti realtà, che sono attraversati da enigmatiche figure al limite dell'assurdo, che risentono di suggestioni autobiografiche. Ora, come *Un gradino più giù*, d'incandescente materia sessuale, ora, come *Ladro compiuto*, di straniata condizione esistenziale, serbatoio narrativo del suo teatro. Forte è il richiamo alla traumatica esperienza della guerra e agli ostacoli che la vita sociale e familiare pone al conseguimento della libertà e della felicità.

Molteplici i percorsi seguiti da Stefano lungo l'intero arco della sua attività giornalistica. Nella prima giovanile fase prevalendo lo sforzo compositivo con un che di tortuoso, di aggressivo, di arrogante nell'esibita allegrezza d'invenzione, scaturita dall'ineludibile, sotteso confronto con il padre, nella fase della maturità, invece, una più distesa, pacificata, non più competitiva disciplina d'arte. Un'attività, quella giornalistica, destinata ad esaurirsi allorché Stefano, che, come scrive alla moglie Olinda, aspira a «consistere [...] nell'arte», si dedicherà quasi esclusivamente all'attività drammaturgica*.

* Ci sia consentito al riguardo rinviare a: Stefano Pirandello, *Tutto il teatro*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla, Milano, Bompiani, 2004, voll. 3, pp. 1500; *Il figlio prigioniero. Carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918*, a cura di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori, 2005, pp. 376; e Luigi e Stefano Pirandello, *Nel tempo della lontananza (1919-1936)*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Catania, la Cantinella, 2005, pp. 376 (2ª ed., ampliata e aggiornata, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2008, pp. 494).

STELIO ZEPPI

GLI ESORDI LETTERARI DI GIACOMO LEOPARDI (1809-1810)

1. 1809

a. Prose varie italiane

La I (*Descrizione di un incendio*) e la II (*L'amicizia*) prosa come la coeva prosa latina (*In mortem sodalis dilectis*), cui va accostato l'idillio, del 1810, *L'amicizia*, contengono la tematizzazione del sentimento dell'amicizia (né qui ci si occupa delle rispettive fonti letterarie, già da altri – e magistralmente dalla Corti, in *Tutti gli scritti inediti rari e editi, 1809-1810*, a cura di Maria Corti, 1972, Fabbri – rintracciate).

Si tratta di esercitazioni composte da un bambino precocissimo, debitore dei suoi pensieri a modelli scolasticamente imitati.

Ma già vi si notano elementi e precorriti di ben seriori sviluppi poetico-letterari.

L'*incipit* della prosa I prefigura atteggiamenti che saranno propri del poeta maturo ("pallida sul cielo volveasi la luna, e tra le squarciate nubi mostravasi di volo. Tutto era silenzio, ed i stanchi corpi dormivano in tranquillo riposo").

Il prosieguito della medesima prosa descrive l'incendio improvvisamente scoppiato, con subitanei effetti devastanti, nella dimora di un "caro amico", e la descrizione rispecchia un assai vivo senso del tragico, della sofferenza, della pietà verso le vittime. È eccessivo supporre che qui c'è già un lontanissimo presentimento de *La Ginestra*?

La prosa II è una celebrazione del valore dell'amicizia, salutare e indispensabile antidoto al silenzio di una solitudine che è, necessariamente, apportatrice di isterilimento spirituale, poiché "l'uomo non nasce per se stesso, ma per la società"; e sulla esortazione alla solidarietà sarà fondata *La Ginestra*. Di non poca rilevanza – e profetici del Leopardi più tardo – sono, altresì, gli accenti pessimistici che nel

testo risuonano: “invano tenta l’uomo di passar tranquillamente i suoi giorni; invano cerca felicità in questa terra”.

La prosa III (*Quanto la buona educazione sia da preferirsi ad ogni altro studio*) non tanto illustra la tesi anzidetta quanto piuttosto evidenzia – accentuando il pessimismo della prosa precedente – taluni aspetti negativi della condizione umana. Anzitutto, l’uomo “inclina egli dalla natura piuttosto al vizio, che alla virtù”, benché da quello possa correggersi. Inoltre, erronea e vitanda è la diffusa ricerca della gloria – alla quale pur il Leopardi aspira fin dai suoi primi anni – attraverso il mestiere delle armi o in quello della navigazione, entrambi forieri di sciagure e sofferenza. Opposta, poi, ma peggiore ancora, è la vita dedita all’ozio, atta soltanto a impoverire interiormente e a rendere disutile socialmente chi la prescelga. Siamo alla presenza di triti luoghi comuni, e tuttavia essi già recano l’impronta di uno stato d’animo fortemente pessimistico, destinato, *mutatis mutandis*, a perpetuarsi nello spirito leopardiano.

Si noti che nelle tre prose fin qui menzionate non si rintraccia accenno alcuno al religioso (ciò che può sembrare sorprendente, stante l’atmosfera bigotta respirata dal Leopardi bambino).

La religiosità compare, invece, ed occupa il primo piano nelle prose successive.

Ma di quale religiosità si tratta?

La prosa VI (*Il trionfo della verità veduto in Samaria e sul Carmelo: Dedicato alla signora contessa Virginia, Mosca, Leopardi*) rappresenta, con insistito compiacimento, le impietose punizioni inflitte da Dio al re Acabbo e a tutto il suo popolo, colpevoli di aver negletto l’insegnamento della verità impartito dal profeta Elia. L’immagine di Dio che se ne evince è quella di un’entità terribile e vendicativa, non quella di una volontà giusta, bensì, ma anche amorevole e misericordiosa. Sembra di riscontrare, qui, l’influsso della religiosità materna, arcigna e rigida, chiusa ad ogni sentimento di tenerezza, ossessionata dal senso del peccato e della pena.

b. La campagna, ossia canzonette sopra la campagna di Giacomo Leopardi (Recanati, 1809)

Si tratta di cinque canzonette, di ispirazione arcadico-oraziana (come in molta poesia della seconda metà del Settecento, si veda per esempio il Parini), composte tra i 10 e gli 11 anni, mentre il Leopardi traduceva le *Odi* di Orazio.

Siamo nuovamente davanti a un florilegio di *topoi* tradizionali, ricalcati passivamente, ma già – in questa preistoria della poesia leopardiana – espressivi di future tendenze personali dell'autore. Tra queste domina l'amore per la campagna, intesa come rifugio dalle opprimenti cure della vita cittadina e dal defatigante esercizio del potere politico: una tendenza che accompagnerà il poeta lungo l'intero arco della sua opera, costantemente memore delle bellezze naturali e del ristoro che esse offrono a chi le contempi e ne fruisca.

La rappresentazione, manierata e artefatta, della vita campestre reca alcuni riferimenti al Divino, assai diversamente intonati rispetto a quelli contenuti nell'anzi ricordata prosa VI: Dio vi compare come entità benefica e provvida, dispensatrice di gioia ai probi contadini.

c. *La serie dei nove "Componimenti poetici" di Giacomo Leopardi (in Recanati, 1809)*

Questa serie si apre col sonetto *La morte di Ettore*, in cui già si ravvisano stati d'animo che rimarranno profondamente incisi nella psicologia leopardiana. Alludo, in particolare, alla foscoliana (ma il Leopardi non conosceva *I Sepolcri*) simpatia per il vinto Ettore e al rifiuto di ammirare il vincitore Achille. La commiserazione e la pietà per chi è sopraffatto e respinto dalla sorte e destinato a morire sarà una delle corde che il Leopardi toccherà non di rado nel prosieguo del suo poetare. Si vedano, esattamente dieci anni dopo questi *Componimenti*, le due canzoni del 1819 *Per una donna inferma di malattia e mortale* e *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo* (sono i primi testi nei quali compaiano, non cursoriamente né episodicamente, espressioni di un pessimismo cosmico, ancora assente dalle due più celebri – e anteriori – canzoni civili del 1818). E si vedano, altresì, le due canzoni che compiangono la sfortuna di Bruto e quella di Saffo, ingiustamente destinati alla morte. E si ripensi – più avanti nel tempo – a uno dei *Canti* più ricchi di *pathos* (*Sopra un bassorilievo antico sepolcrale*), nonché a un passo dello *Zibaldone*, del 9 aprile 1827, dedicati entrambi al tema della compassione verso i defunti.

Di qualche interesse è il sonetto *La morte*, poiché racchiude un'invocazione al perdono e al soccorso di Dio; ma più interessante è l'atmosfera di cupo pessimismo che circonfonde la breve composizione e che prelude a note destinate a diventare fondamentali nel Leopardi.

Non priva di significato è poi la canzone *La tempesta* in quanto raffigurante lo spettacolo di una campagna serena, che improvvisa-

mente e inaspettatamente una tempesta devasta, lasciando lo sbigottito pastorello nella disperazione: ecco la rappresentazione, marcata-mente pessimistica, di quanto “è la speme instabile che dileguarsi suole come la nebbia al turbine, come la neve al sole”. Si tratta di un carne che prefigura la descrizione – nel frammento *Spento il diurno raggio in occidente* – dell’inattesa e rovinosa procella che repentinamente lascia dietro a sé una scia di morte.

Al sonetto *La morte* si collegano per affinità di ispirazione religiosa, apertamente proclamata, il sonetto *Per messa novella* e la canzonetta *Per il Santo Natale*.

d. Traduzioni oraziane

Al 1809 appartengono anche le traduzioni di 29 *Odi* del primo libro di Orazio e di 15 del secondo, frutto di un autodidattismo stupefacente. Si tratta di un lungo apprendistato presso il più classico dei lirici latini, alla cui scuola il Leopardi guadagnerà in nitore stilistico e in sorvegliata misura versificatoria. Né qui è luogo a esaminare più da vicino codesto esperimento di traduzione, cui altri e più maturi seguiranno negli anni.

2. 1810

a. Componimenti poetici di Giacomo Leopardi (in *Recanati*, 1810)

Poeticamente trascurabili sono le tre prime *Favole*, tra burlesche e satiriche, vere e proprie cicarate, coronate da una facile moralità; mentre un timido afflato lirico anima la *Favola L'uccello*, ove si può ravvisare, come giustamente è notato dalla Corti, “il primo grido di evasione del ragazzo, in nome della libertà”, pur entro l’imitazione di modelli arcadici ormai d’obbligo.

Qualche critico (la Corti, per l'appunto) ha creduto di ravvisare nell'idillio *La spelunca* una sorta di presentimento del successivo *Canto La vita solitaria* (nei versi 42-46, ove si parla delle “superbe, infide mura, in cui l’invidia regna, da cui fugge il contento, e la bramata aurea semplicità”; e nei successivi versi 65-66 ove nuovamente vengono detestate “le superbe odiate mura”). Senonché il Leopardi non poteva avere sperimentato e sofferto in prima persona le frustrazioni derivanti dalla vita cittadina, ed egli qui non fa altro che riecheggiare passivamente – ed è una fonte dalla Corti ben individua-

ta – l'idillio *La noia della vita* di Giovanni Fantoni. Il che non toglie – come la medesima critica ha rilevato – che l'insieme della composizione segni “un punto decisamente in attivo nel processo di interiorizzazione dei temi arcadici”.

Nel medesimo anno 1810 si situa un'ulteriore serie di *Componimenti poetici di Giacomo Leopardi*. Essa è aperta dall'idillio *L'amicizia*, che riprende un tema già elaborato nell'anno precedente e ora più articolatamente orchestrato.

Non privi di qualche vivacità sono i due tratti evocanti le bellezze dapprima diurne e poi notturne della campagna (versi 9-21, 52-69). Interessante è la narrazione del sogno avuto dal pastore che è il protagonista del carme. Vi si può legittimamente rintracciare il preludio, fatte le debite proporzioni, del *Canto Il sogno*, tra la fine del 1820 e l'inizio del 1821, dove però si tratterà non più di amicizia ma di amore, l'oggetto del quale sarà non una figura astratta bensì una persona concreta, effettivamente amata dal Leopardi e da lui sentita con intensa partecipazione affettiva (mentre l'idillio è aduggiato da un moralismo freddo, sotteso da un artificioso didascalismo).

Ancor più astratta e scolastica è la rappresentazione de *La libertà latina difesa sulle mura del Campidoglio, contro l'assalto dei Galli*, respinto primamente grazie al gradire delle celebri oche.

b. Il Poemetto “I Re Magi”

Nel 1810 – ma forse invece già nel 1809 – si colloca questo poemetto, recante in epigrafe il verso virgiliano *paulo malora canamus*, indicativo del fatto che il Leopardi già in precedenza si era cimentato in qualche prova poetica (ciò che forse potrebbe indurre a retrodatare questo testo al 1809).

Ecco – cosa assai significativa – la prima composizione di carattere esplicitamente e distesamente cristiano (di assai minore rilevanza erano stati il sonetto *Per Messa novella* e la canzonetta *Per il Santo Natale*). Si può aggiungere che stupisce non poco il qualche ritardo, data la formazione familiare del Leopardi, nella tematizzazione di quest'argomento religioso, che ci si aspetterebbe di vedere trattato ben prima.

A parte qualche verso felice, l'esperimento poetico non supera il livello scolastico, anche se formalmente corretto, dei carmi anteriori, ma i 126 versi del *Canto I*, i 118 versi del *Canto II*, e i 121 del *Canto III* rimangono quali testimonianze di un impegno religioso nuovo e non privo di reminiscenze tassiane desunte dalla *Gerusalemme Liberata*.

Al già più volte toccato tema dell'amicizia ritorna la traduzione dell'Elegia VII del Libro I dei *Tristia* di Ovidio, la quale lamenta l'ingratitude e la durezza di cuore di chi, un tempo amico ad Ovidio, poi lo ha abbandonato e obliato. Evidentemente, il tema anzidetto scuoteva l'animo del ragazzo più di quanto la sua trattazione, scolastica e poco personale, possa far supporre.

c. *Il Balaamo*

Sempre nel 1810 il Leopardi compone il poemetto, in tre canti, intitolato *Il Balaamo*, di argomento paleo-testamentario, del quale non si può non dire che è cosa fortemente odorante di lucerna, ossia costruita a freddo e con sforzo. Non vale la pena parlarne, se non per sottolineare il fatto che, una volta di più, il Leopardi evita di trattare temi cristiani, ai quali preferisce temi desunti dal *Vecchio Testamento*: indice, codesto, di poca sentita adesione alla fede cristiana (si rammenti che altrettanto dovrà dirsi dell'unico tra gli *Inni Cristiani* che abbiano visto la luce, l'*Inno ai Patriarchi*).

d. *Catone in Affrica*

Diverso è il discorso da fare a proposito del vasto poema *Catone in Africa*, anch'esso del 1810.

Qui l'impronta personale del poeta non manca di farsi sentire, seppure soltanto a tratti, e la stessa dipendenza dalle fonti letterarie acquista, a volte, caratteri di effettiva autonomia.

L'antitesi Catone-Cesare si configura come antitesi libertà-tirannia, secondo un modello filo-repubblicano di remota ascendenza, risalente, per restare nell'ambito letterario italiano e per additare in esso il nome più grande, a Niccolò Machiavelli, e a ben prima; ma anche in tempi a lui vicinissimi il Leopardi trovava già in casa, nell'ideologia anti-francese e reazionaria del padre, incentivo a deplorare in Napoleone un tiranno e un avversario della libertà (non si dimentichi l'anti-napoleonismo della canzone *All'Italia*, del 1818 e, prima ancora, nel 1815, quello attestante piena adesione allo spirito della Restaurazione, della *Orazione agli Italiani in occasione della liberazione del Piceno*, che è discorso rivolto contro Murat, la Rivoluzione Francese, i Francesi tutti). Né vanno ignorate la canzone *Bruto minore* del 1821, dedicata a esecrare la tirannide cesariana e la canzone, essa pure del 1821, *Nelle nozze della sorella Paolina*, condannante la tirannide di Appio Claudio.

Va notato che l'anti-tirannismo leopardiano, che non avrà più seguito nelle opere maggiori e più mature, non è una presa di posizione politica: è, invece, lo sfogo di uno spirito esacerbato che si avvia a quella protesta metafisica e universale che troverà manifestazione nei *Canti* più tardi. Né va esclusa un'ispirazione alfieriana soggiacente a codesto giovanile anti-tirannismo, non poco scolastico (di cui vi è testimonianza anche nel *Canto III* della cantica *Appressamento della morte*, della fine del 1816, ove, in una atmosfera di ascetica condanna dei successi terreni, uno di questi viene additato ed esecrato nella Tirannide "belva lorda").

Né si trascuri di ricordare la preferenza accordata dal Leopardi alla figura del vinto rispetto a quella del vincitore, che già era stata espressa, nel 1809 nel sonetto *La morte di Ettore*.

e. Le Notti Puniche

Ancora al 1810, anno straordinariamente fecondo di produzione di versi, appartiene il poema *Le Notti Puniche*, costituito da tre parti e rinnovante il tono epico del carme dedicato a Catone. Vi domina il gusto del notturno, dell'orrido, dell'onirico, nutrito nel giovinetto da fonti – accuratamente indicate dalla Corti – quali *Le Notti Romane* di Alessandro Verri e quell'autore caro agli esordi leopardiani che fu il poeta inglese Young. Al solito, siamo alla presenza di una ormai collaudata abilità letteraria, ma il giovanissimo scrittore non si solleva, per il momento, al di sopra di questa, e la sua esaltazione del vittorioso valore bellico romano è più retorica che autenticamente sentita.

f. Il Diluvio Universale

Un ulteriore mosaico di citazioni poetiche, sapientemente utilizzate, è il poemetto *Il Diluvio Universale*, le cui fonti – al solito – sono state sagacemente individuate dalla Corti.

Come già aveva fatto in precedenza, il Leopardi prende a cantare un tema tratto dal *Vecchio Testamento* non dal *Nuovo*; e lo fa in tono non poco sorprendente e autonomo, poiché tralascia del tutto di far riferimento alla conclusione, consolatoria e conforme alla divina pietà, costituita, nel testo biblico, dalla narrazione finale del salvataggio, voluto da Dio, dei viventi destinati a ripopolare la terra dopo il diluvio. Ciò che, invece, sta a cuore al Leopardi è di porre l'accento su due elementi para-testamentari, entrambi impregnati di quel pessimi-

smo che, sia pure in termini diversi, sottenderà tanta parte della seriore poesia leopardiana. L'evocazione dell'ira divina, foriera di un castigo terribile per il peccato degli umani, dediti al culto del piacere; la descrizione, non priva di qualche punta di spirito sadico, della rovina che travolge tutto e tutti, facendo piombare la morte sull'innocente pastorello e nessuno risparmiando (la figura di quegli anticipa la figura del "villanello" della strofa VI de *La Ginestra*). Sembra di avvertire l'eco della fosca religiosità materna, intrisa di senso del peccato e di compiaciuta attesa della morte.

g. Testi poetico-prosastici del 1809 e del 1810

Si tratta di testi che furono riuniti in occasione del saggio sostenuto da Giacomo, Carlo, Paolina nel 1810, di fronte a un pubblico composto dal maestro, dal padre, dalla nonna paterna, da parenti e nobili recanatesi amici di famiglia.

Come al solito, siamo alla presenza di operazioni scolastiche, di tipo spesso ripetitivo, che però lasciano presagire, qua e là, taluni dei futuri sviluppi della poesia leopardiana, di là dall'ingenuo sfoggio di erudizione greco-latina. Si vedano, per esempio, alcuni endecasillabi di *Clelia che passa il Tevere*: "or tutto è tacito e un denso velo copre le stelle, che incerte splendono, tutta è in silenzio la terra e il cielo".

Si riaffaccia talora il gusto, particolarmente esplicito nel *Diluvio*, per la pittura di scene tragiche e orrifiche (*Il sacrificio di Lacoonte*, *La tempesta*). Ricompare l'esecrazione di Cesare, tiranno dominato da tracotante volontà di potenza e già vituperato nel finale del *Catone in Africa* (*La morte di Cesare*, ove non manca un accenno laudativo a Bruto). Ritorna il soffermarsi compiaciuto sul quadro di desolazione causato dall'inverno e su ciò che di sofferenza questo reca con sé (*Il mese di dicembre*). Risuona nuovamente la condanna, apocalittica e violenta, del peccato, sempre ispirata dalla cupa religiosità materna (*In morte di Jezabel*, *La sconfitta dell'esercito di Sennacherib*, *Contro il traditore Sinone*, *Morte di Cristo*, *Agrippina a Nerone*, *La morte di Abele*, *La morte di Saulle*). Poca cosa dicono i cinque sonetti di stampo arcadico, estremamente manierati; ed altrettanto può dirsi dei moraleggianti e insipidi tre ultimi carmi (*La rosa*, *il giglio e il serpillio*, *I fringuelli*, *La fortuna*).

Tutto sommato, ciò che può concludersi a proposito di questa raccolta poetico-prosastica è che in essa predomina – e possiede qualche pregio di autenticità – un tono tetro e pessimistico, che lascia presagire il Leopardi futuro e il suo senso del negativo.

h. Dissertazioni accademiche di Tirso Licedio Arcade

Si tratta di tre dissertazioni, sempre del 1810, recitate probabilmente dal Leopardi nelle sedute promosse da Monaldo e tenutesi, inizialmente, nel Palazzo Leopardi, redatte in parte in lingua italiana e in parte in lingua latina, le quali non molto di nuovo aggiungono a quanto sappiamo del nostro scrittore, a parte l'esordio del suo interesse per la riflessione filosofica (ed è cosa non da poco). Delle tre, la seconda rinnova quella condanna di Cesare tiranno, che evidentemente occupa spazio non marginale nello spirito leopardiano. Di qualche importanza sono, invece, le altre due, che affrontano, per la prima volta, temi di natura filosofica, fin qui mai toccati dal giovinetto. La prima, dedicata a trattare il quesito "se sia più nocevole all'uomo l'ozio o la fatica", tesse l'apologia di quest'ultima e lo fa obbedendo ai più scontati e ovvii luoghi comuni della morale tradizionale. La terza aborda un problema specifico e concreto, e lo fa fornendo la prova più antica dell'aurorale cimentarsi leopardiano con tematiche propriamente filosofiche (cimento che si moltiplicherà e si arricchirà con le *Dissertazioni filosofiche* degli anni immediatamente successivi 1811-1812; per le quali mi varrò dell'edizione curatane da Marco De Poli e da Roberto Gagliardi, Montepulciano, Editori del Grifo, 1983).

Certo è che le tesi avanzate dal Leopardi in questo suo acerbo sforzo di filosofare mostrano notevole incertezza e oscillazione di argomentazioni: da un lato, infatti, egli sostiene "non potersi formare dall'uomo alcuna idea se non per mezzo dei sensi" (ecco i prodromi del futuro sensismo leopardiano di ascendenza illuministica), mentre, dal canto opposto, afferma che "alcune idee sono in noi nel nostro nascere da Dio infuse" (si noti che è questo il solo punto in cui si fa parola di un intervento divino in sede di gnoseologia). Che, poi, gli studi di logica vengano giudicati utili ma non necessari all'approfondimento del ragionare filosofico, è cosa di scarsa rilevanza, e conta unicamente in quanto anticipa il futuro disinteresse del Leopardi nei confronti della logica (egli è troppo poeta per addentrarsi con impegno).

i. Sul quesito se sia più utile all'uomo la ricchezza o la povertà

Questa dissertazione, composta nello stesso anno, si fonda sull'operetta *La povertà contenta* di Padre Daniello Bartoli, in cui il giovinetto aduna, a favore della tesi pauperistica, concetti in larga misura di estrazione oraziana, tutti privi di una meditata elaborazione

personale. Meritevole di segnalazione, invece, è che pur non mancando un accenno alle ragioni cristiane inducenti a preferire la povertà alla ricchezza, la dissertazione appare molto marginale e secondaria, a conferma di quanto poco attento sia il Leopardi allo spirito religioso, col quale pure ha in famiglia consuetudine quotidiana.

l. Per il giorno delle ceneri

Le quartine, così intitolate e difficilmente databili con precisione ma rispecchianti l'ambito culturale delle letture effettuate negli anni 1809-1810, presentano, da un lato, un ritmo arcadico e – all'opposto – un contenuto pervaso da un senso cristianamente intonato del peccato e della morte, non poco difforme da taluni atteggiamenti precedenti.

m. La lettera "A Sua Eccellenza il Signor Conte Monaldo Leopardi"

Questa lettera, redatta in latino, non è priva di interesse per chi voglia rintracciare gli esordi psicologico-biografici del ragazzo. Questi fa sfoggio della sua – per altro acerba – competenza nel maneggiare la lingua latina; afferma di preferire lo studio al gioco pur precisando di abbisognare di momenti di riposo e di svago; dichiara di conoscere l'amore paterno verso di sé e di volerlo ricambiare; augura al padre di ritornare rapidamente in salute; gli bacia le mani ossequiosamente. Ecco una lettera che, pur nella sua brevità, dice non poco circa i rapporti intercorrenti tra padre e figlio, che paiono improntati ad affetto reciproco ma anche a riguardosa deferenza, ed attestanti, da parte del figlio, quella dedizione allo studio che caratterizzerà tutto il suo futuro e che già da ora colpisce per intensità.

n. Latinae exercitationes variae

Esse appartengono al 1809 e presentano scarso interesse.

La *Descrizione d'una tempesta* ripete espressioni non nuove di timore sbigottito nei confronti della peccaminosità umana, responsabile della giusta ira divina punitrice.

La *Pregghiera alla Beata Vergine Maria nei pericoli*, costituiti da innominata gente nemica, contiene nuovamente una quasi ossessiva paura di incorrere nel peccato: paura che sarà del tutto estranea al Leopardi adulto.

Improntata a un senso pessimistico della società è la *Favola La leonessa, il leone e il pastore*, la quale “insegna che non c’è scampo contro i potenti” anche quando tra di essi possa trovarsi un individuo ben intenzionato.

Un momento di gioia sincera e serena è vissuto dal Leopardi nella arcadica *Descrizione di una passeggiata in campagna*, preludio a quelle tante espressioni di amore per la vita campestre che costelleranno la poesia leopardiana e ne costituiranno i soli aspetti immuni dal dolore.

o. Le Sentenze di Giovenale

Il commento a queste *Sentenze*, secondo cui la virtù è l’unica e sola nobiltà, ci fa vedere un Leopardi che, parinianamente, antepone l’onestà dei costumi alla nobiltà di nascita, la specchiatezza morale all’ostentazione dei blasoni aviti. In questa sua affermazione, che in qualche misura lo allontana dalla mentalità assorbita in casa, il nostro autore adduce, quali *auctoritates*, tanto un romano di età repubblicana, Quinzio Cincinnato, quanto i Santi Padri, maestri e guide nel conseguimento della “salvezza eterna”, facendo in tal modo convergere spirito pagano e spirito cristiano ossia educazione classicistica e educazione chiesastica.

p. Il Lamento

Si tratta di una composizione in morte di un amico amato, e riprende quanto il giovinetto aveva espresso in due prose redatte in volgare nel 1809: *Descrizione di un incendio*, *L’amicizia*. Evidentemente, è questo un tema molto sentito da chi conosce dell’amicizia unicamente il rapporto d’affetto coi fratelli, ma non per questo la avverte estranea a sé e priva di risonanze appassionante nel suo cuore.

Su altri componimenti, pedestremente scolastici, non mette conto soffermarsi.

Si avverte invece qualche nota di autentica commozione, suggeritrice di futuri motivi poetici, in due testi affini ove l’amore materno per un figlio smarrito (nell’un caso) o ucciso (nel secondo caso) - si tratta, rispettivamente, di Gesù e di Abele - detta al Leopardi accenti d’autentica profondità emotiva, che induco a pensare, forse non fuori luogo, alla pietà che il Leopardi mostrerà a proposito di giovani donne di cui compiangerà la sorte più innanzi nel tempo.

q. *La creazione di Adamo*

È un carme che condensa in poche righe due temi (e due toni) oppostamente orientati: da un lato, la descrizione, lieta e gioiosa, della nascita degli animali; dall'altro, la plumbea prospettiva e il tetro preannuncio della morte che incombe sulla sorte del primo uomo e che gli minaccia la terribile giustizia di Dio. Ottimismo e pessimismo si congiungono in questo breve scritto, nel quale ritroviamo il sereno amore per la campagna e la fosca percezione, di ispirazione materna, dell'inesorabile punizione divina del peccato.

È questa percezione a dettare la prosa *L'ultima età del mondo che volge ormai alla fine*, sorta di cupa pittura apocalittica degli atroci fenomeni sociali e naturali che accompagneranno lo spegnersi del genere umano sotto il peso dell'universale peccato e dell'universale punizione, a evitare i quali il Leopardi scaglia i suoi moniti, volti a provocare pentimento e ravvedimento. Ecco affacciarsi, in termini biblici, quel senso pessimistico del mondo umano come esposto al rischio di catastrofi sterminatrici che, in termini extrareligiosi, riapparirà ne *La Ginestra*.

r. *I programmi di studio dei tre fratelli Leopardi*

Si tratta di programmi contenenti i temi intorno ai quali essi presentarono ai genitori e ai conoscenti i saggi annuali del loro profitto scolastico. Tra il 30 gennaio 1808, il 3 febbraio 1809, l'8 febbraio 1810 i re fratelli furono costretti a sciorinare un'impressionante mole di nozioni sulle discipline più disparate dello scibile (grammatica, storia, dottrina cristiana, retorica, aritmetica, geometria, scienze, logica). Ecco la prova di un'educazione familiare che impose – con durezza estrema – ai tre giovanissimi un fardello incredibilmente gravoso di fatiche mentali, ignorando il loro bisogno di esercitare facoltà diverse da quella intellettuale. Ne verrà fortemente segnato Giacomo, che tanta parte del suo futuro dedicherà all'erudizione, avvertendola spesso come un peso intollerabile.

3. Considerazioni conclusive

Ciò che colpisce, anzitutto, negli scritti composti dal Leopardi durante gli anni dell'ultima infanzia e della prima adolescenza è la straordinaria precocità mentale di cui sono testimonianza, e che è

l'effetto non soltanto delle pur talora aberranti stimolazioni paterne ma anche di una spontanea ed autentica inclinazione alla poesia e alla riflessione, a dispetto di una pur notevole dose di imitazione e di scolasticità.

La traduzione delle *Odi* di Orazio, iniziata all'età di 10 anni e proseguita nell'anno successivo, dà la misura non soltanto di quanto il Leopardi sia tributario della sua iniziazione letteraria ricevuta in casa ma altresì di un sincero e autonomo amore per la poesia che lo accompagnerà lungo l'intero arco dell'esistenza.

Da notare è, poi, il contrasto evidente tra la cattolicissima e bigotta educazione familiare, e la fredda e scarsa partecipazione del giovane alla fede religiosa istillatagli.

Non mancano, bensì, benché non abbondino, specie a paragone di quelli d'altro contenuto, i testi di contenuto religioso.

Ma codesti testi religiosi spiccano per due caratteristiche che li contraddistinguono: da un lato, privilegiano tematiche paleo-testamentarie e non già cristiane, mentre, dall'altro lato sono intonati a un senso pessimistico e fosco del tragico, del male, della rovina, che ben poco ha in comune con l'immagine di Gesù quale ci è presentata dai *Vangeli* (mentre invece fa pensare all'*Apocalisse* di Giovanni). Più che al Salvatore misericordioso, il Leopardi guarda all'irato e impietoso Dio biblico, ed in ciò sembra essere influenzato dalla religiosità materna, rigida e ossessionata dal terrore del peccato. È qui – io ritengo – il germe del futuro allontanarsi del Leopardi dalla fede avita, da lui vissuta, da ragazzo, non come consolatrice e confortatrice ma, al contrario, come raggelante motivo di timore.

Sul piano della valutazione estetica, non è agevole individuare i rari e fuggevoli momenti poetici che riescono ad affiorare dalla congerie di momenti eruditi, di cui il giovanetto si diletta di fare sfoggio. Più utile all'interprete è osservare le tendenze che si delineano nel suo spirito: tra di esse predomina un'accentuata inclinazione a sottolineare gli aspetti negativi della vita. Meno significativo è quell'anti-tirannismo che accomuna Cesare a Napoleone in maniera più scolastica che convincente. In codesto anti-tirannismo è lecito intravedere più una ribellione personale contro un'educazione repressiva che non una matura aspirazione alla libertà.

Ciò che qui preme porre in risalto è che il biennio 1811-1812 sarà occupato da un sostanziale mutamento degli interessi intellettuali leopardiani (pur nella costante obbedienza ai precetti e agli indirizzi imposti dall'educazione paterna, alla quale si conforma la guida pedagogica di don Sebastiano Sanchini tra il 1807 e il 1812).

All'interno dell'anzidetto mutamento di interessi, è da notare un sorprendente impasto di ortodossia cattolica e di apertura a una sorta di mentalità scientifico-razionalistica: l'augurio conclusivo è che "ragion nel trono sublime un dì si assida, la religion si avvivi".

Ma gli anni successivi al biennio 1809-1810 esulano dall'ambito temporale che qui ci si è proposti di illustrare, e quindi non ce se ne occuperà in questa sede.

ANNA ZIMBONE

PATRIKIOS PIERÌS KASTRINAKI
TRE VOCI DELLA LETTERATURA GRECA CONTEMPORANEA

Premessa

Presento in queste pagine tre liriche e un racconto di tre autori, originari da punti diversi dell'Ellenismo (Atene, Cipro, Creta), ed espressione di un poliedrico e vivace panorama letterario e artistico ancora poco conosciuto.

1. TITOS PATRIKIOS¹, uno fra i poeti più grandi e più amati della Grecia d'oggi, vive la sua infanzia e la sua adolescenza nel periodo

¹ Poeta e sociologo, nasce ad Atene nel 1928. Prende parte attiva alla Resistenza e alla guerra civile, e nel 1944 rischia la fucilazione, convertita nel confino a Makronissos (1951-52) e ad Aghios Stratis (1952-53). Dal 1959 al 1964 studia a Parigi sociologia presso l'École Pratique des Hautes Études con Lucien Goldmann. La sua attività di poeta ha inizio nel 1954 con la raccolta *Χωματόδρομος* (*Strada sterrata*). A essa hanno fatto seguito: *Μαθητεία* (*Tirocinio*), 1963, *Προαιρετική στάση* (*Fermata facoltativa*), 1975, *Θάλασσα επαγγελίας* (*Mare promesso*), 1977, *Αντιδικίες* (*Controversie*), 1981. Nel 1998 pubblica i tre tomi: *Ποιήματα* (*Poesie*) (1943-1953), *II* (1953-1959), *III* (1959-1973). È scrittore di molteplici saggi critici (su Karyotakis, Embirikos, Stendhal, Lukacs) e fine traduttore di autori come Neruda, Majakovskij, Aragon. Ultime opere sono le raccolte poetiche *Αντικριστοί καθρέφτες* (*Specchi opposti*), 1988, *Παραμορφώσεις* (*Deformazioni*), 1989, *Μαθητεία ξανά* (*Ancora tirocinio*), 1991, *Η αντίσταση γεγονότων* (*La resistenza di fatti*), 2001, apparso recentemente in traduzione italiana (Crocetti, Milano 2007), *Η πύλη των λεόντων* (*La porta dei leoni*), 2002, le prose *Η συμμορία των δεκατριών* (*La banda dei tredici*), 1990, *Συνεχές ωράριο* (*Orario continuo*), 1993, *Στην ίσαλο γραμμή*. *Αφηγήσεις* (*Sulla linea di galleggiamento*. Narrazioni), 1997, *Περιπέτειες σε τρεις σχεδίες*. *Αφηγήσεις* (*Avventure su tre zattere*. Narrazioni), 2006. Nel 1994 gli è stato attribuito il 'Premio Speciale per la Letteratura', nel 2004 l'allora presidente della Repubblica italiana Carlo Azeglio Ciampi gli ha conferito l'onorificenza di Cavaliere della Repubblica.

dell'occupazione nazista, della resistenza e della guerra fratricida (si tratta del decennio 1940-1949, uno dei più calamitosi per il popolo greco), e dai cruenti fatti di cui è protagonista riporta traumi dolorosi; questi gli ispireranno un forte senso della dimensione sociale e civile del destino umano nelle cui pieghe trova adeguato posto il suo vissuto e il suo sofferto. Le sue opere rispecchiano quei tormentati anni della storia greca, e ci appaiono quasi come la cronaca spirituale di un uomo e della sua epoca.

Nelle liriche di Patrikios l'ispirazione prende l'avvio dall'attività vigile della memoria che manifesta il dolore del mondo con l'intensità delle forti impressioni. Il poeta rientra nella pattuglia di autori – la cosiddetta “prima generazione del dopoguerra” – che, facendo della loro attività scrittorica uno strumento di lotta politica, impresero a cantare il dolore collettivo, finalizzandolo a un riscatto morale. Riporto a esemplificazione una lirica tratta dalla sua prima produzione²:

Generazione

In questa piazza
non ci furono sempre sedie in fila davanti ai caffè.
In questa piazza
nelle stesse aiuole dove ora corrono i bambini
ci battemmo con i tank
scavammo tombe per i nostri morti
seppellimmo Stathis con mezzo cranio in poltiglia.
In questa piazza in queste vie
non ci furono sempre gli stessi viandanti.
Passarono fiumi di persone con urla e con cartelli
passammo noi
passarono i nostri nemici.
Ci battemmo qui
su questi marciapiedi
[...].
Oggi le persone passano frettolose
[...].
I tram attraversano lentamente gli incroci.
Ma la nostra generazione
la vostra generazione
sempre esiste.
Tutti combattemmo ieri
tutti combattiamo oggi
[...]

² Da *Esercizi*, in *Poesie* I, 1943-1953. Tutte le traduzioni dei versi citati sono mie.

In questa piazza in queste vie
in questo paese in tutto il mondo
la nostra generazione è una.
Quella che combatte per vincere.

9 agosto 1952

La sua poesia, testimonianza di vita, ma insieme presa di coscienza della caduta degli ideali di un'intera generazione, s'impone all'attenzione per la sincerità dei motivi, la forza della sintesi, la rappresentazione vibrata dei sentimenti³:

Gli amici

Non è il ricordo degli amici uccisi
che mi lacera ora le viscere.
È il compianto per le migliaia di sconosciuti
che lasciarono al becco degli uccelli
i loro occhi spenti
che stringono nelle loro mani gelate
un pugno di bossoli e di spine.
Gli sconosciuti viandanti di passaggio
con cui non scambiammo mai parola
con cui ci guardammo solo una volta per poco
quando ci diedero il fuoco della loro sigaretta
per strada, di sera.
Le migliaia di amici sconosciuti
che diedero la loro vita
per me.

19 gennaio 1949

Lo stile, soggettivo e personalissimo, non concede nulla al troppo e al vano, come è di regola nei classici i quali s'ispirano sempre al 'vero' della storia, che è il vero della loro umana esperienza. E lo 'sguardo civile' che ne ha costantemente illuminato la visione del mondo permane anche nelle ultime liriche del poeta: «Alle mie spalle / c'è sempre a sorvegliarmi, insonne, / il me stesso dei primi anni».

Modello per lui e per gli altri autori 'impegnati' – Anagnostakis, Alexandrou, Livaditis – è la lucida ironia di Kavafis, con la sua umana simpatia per gli sconfitti della storia. E come quest'ultimo utilizza il mito per alcune sue liriche, così anche in versi recenti di Patrikios incontriamo Odisseo, Telemaco, il labirinto di Minosse, la tragedia degli Atridi intuita dietro la porta dei Leoni a Micene⁴:

³ Da *Ritorno alla poesia*, 1951.

⁴ Da *La porta dei leoni*, 2002.

Spaventa sempre il nostro pesante passato,
 spaventa il racconto di quanto è accaduto
 così come è inciso sull'architrave
 della porta che ogni giorno oltrepassiamo.

Si tratta di poesie che, come scrive il noto filologo Dimitris Maronitis, «immergono nella realtà il passato mitico e rendono mitico il presente che del mito non ha nulla, definendo a un tempo il rapporto fra mito e quotidianità, vita e poesia»⁵.

Accenno a tal proposito alla lirica che ha per argomento l'epopea di Alessandro vista attraverso la battaglia di Issò nel celebre mosaico di Pompei. Qui la bellezza artistica della rappresentazione:

[...]
 Belle assai le fitte lance, selve
 di fusti sottili, robusti sgrossati rami,
 le punte di ferro rilucenti
 dimentichi la morte, rimane soltanto la bellezza

fa dimenticare lo strazio della carne e l'orrore del massacro, anche se la sensibilità del poeta, sconvolta dal terrifico spettacolo dominato dalla morte, trova accenti di rara efficacia:

Solo, la notte considerai
 quanto deve soffrire il corpo quando l'asta
 si conficca fin dentro le viscere buie,
 come si contorce mugghiando finché non esala l'anima.

Ma l'opera d'arte, in quanto portatrice di una nuova realtà, sortisce anche inevitabili effetti etici, così il transeunte acquista ora significato perché è sentito in un'aura senza tempo: la contrapposizione fra la mortalità della vita e l'immortalità dell'arte riesce così a superare l'ineliminabile irrazionalità che condiziona l'esistenza dell'uomo:

Dal ricordo però affiorava di nuovo la bellezza
 delle rappresentazioni policrome con innumeri lance
 con migliaia di guerrieri sulla scena
 intrepidi di fronte all'incalzare del tempo.

2. Un intenso dialogo intertestuale con Kavafis è anche la cifra della poesia di MICHALIS PIERIS⁶ che dell'Alessandrino sviluppa alcuni

⁵ Cfr. D. Maronitis, *Μύθος και ποίηση*, in *Εντευκτήριο* 60 (2003), p. 7.

⁶ Poeta, traduttore e docente universitario, nasce a Eftagònia di Cipro nel

fra i temi più noti e unisce a una disposizione fondamentalmente erotica la nostalgia e il rimpianto per il mondo felice dell'infanzia quando a Eftagonia, il suo paesino natale, in una zona montuosa di Cipro, non c'era ancora la luce elettrica. Nella sua inedita autobiografia⁷ il poeta ricorda:

Il deposito della memoria si era riempito di lumi, lampade a petrolio, candele. Con notti buie e stelle che scendevano sui tetti delle case e giorni luminosi che splendevano nella luce di un impietoso solo mediterraneo.

Quegli anni sono per Pieris come un fiume che scorre nella sua mente,

un fiume mitico che scende ogni tanto portando nereidi e folletti, lontane sensazioni primordiali, un mondo magico e incantato che,

1952. Studia filologia e teatro a Salonicco e a Sidney, e svolge attività scientifica e didattica in molte Università della Grecia, dell'Europa, dell'America e dell'Australia. Dal 1992 insegna letteratura greca medievale e moderna all'Università di Cipro. Fondatore del "Greek Theatrical Workshop" all'Università di Sidney, membro della Compagnia Teatrale dell'Università di Creta" e fondatore del "Laboratorio Teatrale dell'Università di Cipro", ha curato sistematicamente la promozione della cultura tradizionale dell'Ellenismo dialettale periferico (Cipro, Creta, Ponto, Eptaneso, Dodecaneso). Ha pubblicato molti saggi di filologia greca medievale e moderna, in particolare su Leonzio Machieràs, Kavafis, Seferis, Kostas Monti, Takis Sinòpoulos. È autore di racconti e testi in prosa, e ha pubblicato sette raccolte di poesie: *Ανάσταση και θάνατος μιας πολιτείας* (*Risurrezione e morte di una città*), Atene 1991, *Δος μου ορισμόν* (*Comandami*), Nicosia 1993, *Ρυθμού και φόβου* (*Di ritmo e paura*), Atene 1996, *Μέρες της Λευκωσίας* (*Giorni di Nicosia*), Nicosia 1996, *Σ'όνειρο η πατρίδα* (*La patria in sogno*), Atene 1998, *Μεταμορφώσεις πόλεων* (*Metamorfosi di città*), Atene 1999, *Η ελεγεία της Γενεύης* (*L'elegia di Ginevra*), Nicosia 2001, *Αφήγηση* (*Narrazione*), Atene 2002, *Τόποι γραφής* (*Luoghi di scrittura*), Atene 2005. Ha inoltre realizzato l'adattamento teatrale dell'opera medievale di Leonzio Machieràs, *Cronaca di Cipro*, di composizioni poetiche e drammatiche di Vas. Michailidis e di una scelta di redazioni del canto popolare sulla costruzione del ponte. Ha scritto opere teatrali e ha tradotto poesia straniera e tragedie greche antiche. Nell'estate del 2002 l'Ente teatrale di Cipro ha presentato al Festival di Epidauro *Le Fenicie* di Euripide nella sua traduzione e, nell'autunno del 2003, la sua opera *Το σπίτι* (*La casa*). Sue liriche sono state tradotte nelle maggiori lingue europee. Recentissima la pubblicazione di una silloge di sue poesie in traduzione italiana: Michalis Pieris, *Metamorfosi di città*, a cura di Paola Maria Minucci, Donzelli, Roma 2008).

⁷ M. Pieris, *Ωσάν Αυτοπαρουσία...*

certe volte, non sono sicuro se sia esistito o se io lo abbia conosciuto solo come narrazione di una favola.

Poesia soprattutto d'amore, quella di Pieris, autore quasi sensitivamente congiunto alle molte esistenze, animate e inanimate, che lo assediano da ogni parte, nel suo lungo peregrinare da una città all'altra: Sidney, San Pietroburgo, Granada, Atene, Rethymno, Milano, Venezia, Roma, Napoli, Palermo...

Lo scenario della città, delle tante città, è solo il pretesto per una esaltazione appassionata della carne e della sua lotta contro il tempo, ma dà anche al poeta la possibilità di trasformarsi in osservatore. L'io lirico, seduto a un caffè, guarda il mondo intorno e, dando libero sfogo alla fantasticheria, nel contrasto che si crea fra mondo esterno e intima commozione, pian piano giunge all'esame di sé.

Nel caffè della città⁸

La mia parte di anni l'ho presa.
Ciò che mi spettava è venuto, se n'è andato.

Me ne sto seduto solo, ora. Non bevo non fumo.
Me ne sto seduto, ora. Libri iniziati
e scritti incompiuti, abbandonati
testi che non posso completare.

I miei anni sono venuti, sono finiti.
La forza del corpo, del pensiero si è esaurita.
Essere che siede al caffè della città
guarda dal vetro appannato il viavai
si abbandona. Vuota tazza di caffè sul levigato
marmo del tavolo che risplende gelido e freddo...

Rethymno, Febbraio 1988

Sappiamo così di amori, ricordi e sogni nei versi del poeta cipriota il quale tesse ormai da anni la mappa dei suoi viaggi poetici e riesce a trasformare le città che visita in muse del suo canto: ninfe dell'acqua e dell'aria, maghe, nereidi... Queste figure femminili, reali o di sogno, raggiungibili o no, sono sempre erotiche e sempre si identificano con le città stesse⁹. Si tratta di una singolare 'poetica della città': un rapporto *sui generis* che dai luoghi si estende alla persona umana,

⁸ Da *Risurrezione e morte di una città*, 1991.

⁹ Cfr. al riguardo l'articolo di Lizy Tsirimokou, *Πόλεις αμφιθυμίας*, in *To Βήμα* (26 dicembre 1999).

a un'ideale figura femminile, un oggetto del desiderio che si rende spesso inafferrabile e lontano. La visione, realisticamente accennata, si amplia al caldo alito del sentimento:

Entro in una città come si scende in un pozzo. Avverto profumi che giungono dalle viscere della terra. E ogni città ha il suo, riconoscibile profumo. Giro per le strade come uno che si è smarrito. [...] Vedo le figure che si muovono ignare intorno a me e mi sforzo di trovare quella che è sempre la stessa. Una graziosa, una dea [...], una fata che scivola fra l'intrico della città e si perde come la biscia d'acqua. [...] Questa è la mia vita, alla ricerca di nuove passioni. Qui, nel mezzo del cammino, con i miei cinquant'anni che mi hanno insegnato l'ansito della voluttà. E il giuoco a rimpiazzare con Quella che se ne sta invisibile e buia in un angolo, e aspetta...¹⁰

Pieris si volge indietro nel nostalgico vagheggiamento ora di amori mai nati, ora di incontri fortuiti e irrevocabilmente perduti, ora di un mondo definitivamente scomparso, e il rimpianto strappa al poeta accenti di commozione e trae notazioni che attingono al vero. Allora i versi assurgono al canto e il suono si fa ritmo, mentre il tono sommeso e la sognante malinconia danno all'insieme un'effettiva unità lirica.

Ritorno d'esule¹¹

Entra in casa dal cortile
lì dove si riposavano le bestie.
Udii le voci da molto lontano.
Deboli sussurri, voci dall'Oltretomba.

Erbe selvatiche si innalzavano
mi arrivavano alla vita.
Brocche, orci e giare,
immobili e dolenti.

La casa cieca e il forno deserto
e buio. Lì dove infornavano
pale di pani tavole di biscotti.

Nell'atrio mi guardai in giro.
Una polvere d'assenza mi ricoprì
murandomi fino all'anima.
[...]

¹⁰ Pieris, *Ὡσάν Αυτοπαρουσία...*

¹¹ Da *Di ritmo e paura*, 1996.

Ciò che colpisce, precipuamente, è l'ansia di conoscere che spinge il poeta, novello Odisseo, verso tutti gli angoli del mondo. Lo attrae la conoscenza raggiunta dall'antico eroe attraverso l'unione con Circe:

Una conoscenza guadagnata con l'esperienza estrema di una nekya, una discesa agli Inferi e un colloquio con i morti. *Questo* è l'amore che mi elettrizza, quello che dalla voluttà ti conduce alla conoscenza. E tutto ciò l'ho trovato nel vagabondare, nel tempo nuovo che ti regala il contatto con un luogo nuovo, l'ho trovato nel viaggio continuo, nell'amore per città nuove, per patrie nuove, non nel torpore di un'Itaca¹².

Si tratta del tema del viaggio che si esprime poeticamente attraverso la figura omerica del Laerziade, il viaggiatore per eccellenza, nel mito e nella poesia, l'eroe che conosce nuove terre e inaspettati amori mentre cerca di tornare alla sua antica terra e al suo antico amore.

Fattore costante rimane però l'attaccamento alla sua terra, il vivo sentimento delle proprie radici. E il ruolo di Itaca nella poesia di Pieris è naturalmente assunto da Cipro¹³, «una patria piccola, dolce ma a un tempo amara perché segnata da continue guerre, distruzioni, espatrii [...] l'ultima isola, a Oriente, del Mediterraneo, e ha sopra di sé la Turchia, dietro, lontano, l'Ellade e l'Europa, e davanti a sé la terra più martoriata, la Palestina»¹⁴.

3. ANGELA KASTRINAKI¹⁵ appartiene all'ultima generazione di giovani scrittori e si è imposta all'attenzione della critica con esigue, ma dense raccolte di piccole prose. La sua scrittura, tersa e cristallina, si

¹² Pieris, *Ωσάν Αυτοπαρουσία...*

¹³ Cfr. P. Agapitòs, *Έρωτες, μνήμες κι όνειρα στις πόλεις των κειμένων: Σκέψεις για την ποίηση του Μιχάλη Πιερί,* in *Νέα Εστία* 147 (2000), p. 111. Si veda dello stesso *Του Έρωτα και των Πικρών βασάνων. Μια διακειμενική ανάγνωση του Τρίπτυχου Ποιήματος δος μου ορισμόν του Μιχάλη Εφταλγωνίτη,* in *Σύγκριση/Comparaison* 7 (1996), pp. 97-118.

¹⁴ M. Pieris, *Ωσάν Αυτοπαρουσία...*

¹⁵ È nata ad Atene nel 1961. Ha studiato filologia classica all'Università di Salonicco, dove si è laureata in Letteratura greca moderna. Ha tradotto la *Poetica* di Todorov (1989), quindi esordisce nella società letteraria neogreca con una raccolta di prose: *Φιλοξενούμενη (Ospite)*, 1990, a cui segue una seconda silloge: *Εκδρομές με φίλες (In gita con amiche)*, 1993. È autrice anche di saggi critici: dà alle stampe, nel 1995, *Οι περιπέτειες της νεότητας. Η αντίθεση των γενεών στην ελληνική πεζογραφία [Le disavventure della giovinezza. Il conflitto genera-*

stende di solito in una sorta di monologo continuato, interrotto di tanto in tanto da divagazioni retrospettive dalle quali affiorano ricordi degli anni più giovani e alle quali l'io narrante ricorre per comunicare al lettore i suoi pensieri e i suoi patemi. Colpisce in questi brani, insieme con la forza della descrizione e la sincerità dei motivi, la facilità e cordialità dell'eloquio svolto con un fraseggio lineare e discorsivo che può, a un tratto, farsi enigmatico, quando diviene insistente introspezione e icastica proiezione di dolenti stati d'animo.

Mi soffermo brevemente sulla prima raccolta, *Ospite*, 1990, da cui è tratto il racconto eponimo qui di seguito riportato. In esso la narrazione si snoda su due livelli: dal primo apprendiamo di una giovane donna sola in una casa estranea alla periferia della città, nell'ora del crepuscolo, con unico compagno un gatto che sonnecchia dinanzi a lei; il secondo, a sua volta, ci rende partecipi della solitudine esistenziale della protagonista, dei suoi vani tentativi di correlarsi e di comunicare con una figura maschile assente, anche se sempre presente nei suoi pensieri.

E se l'io narrante, attraverso poche linee tracciate con precisione e perizia, descrive la casa, all'interno, con i suoi angoli, e la natura, all'esterno, con i suoi colori, sorprende la capacità con la quale la formula confessionale alterna descrizione e narrazione, passato e presente, riflessioni pacate e note di una nostalgia che punge nel profondo e che ci parla innanzi tutto dell'isolamento in cui si trova la protagonista, della sua incapacità di intendersi con "l'altro", malgrado i suoi tentativi di trovare una via di comunicazione attraverso impercettibili sussurri e allusioni appena accennate. «Alla fine di questa muta ricerca», annota un critico ateniese, «la attende la quieta resa della verità che 'l'altro' è sempre assente e che la nostalgia della sua presenza è il rapporto più profondo che possiamo avere con lui»¹⁶.

Con allusioni e reticenze, «la scrittrice narra eventi "apparentemente" quotidiani in un modo "apparentemente" distaccato» e rivela così «i sintomi di una "alienazione" sociale e sentimentale», mentre

zionale nella prosa greca (1890-1945)]; nel 1997 *Η φωνή του γενέθλιου τόπου. Μελέτες για την ελληνική πεζογραφία του 20ού αιώνα* (La voce del luogo nativo. Studi sulla prosa greca del 20o secolo). Più recenti le due raccolte di racconti: *Τα όρια της ζεστασιάς* (I confini del calore), 1999; *Εκδοχές της Πηνελόπης* (Versioni di Penelope), 2002, e i saggi: *Η λογοτεχνία, μια σκανταλιά, μια διαφυγή ελευθερίας* (La letteratura, una monelleria, una fuga di libertà), 2003; *Η λογοτεχνία στην ταρταγμένη δεκαετία 1940-1950* (La letteratura nel travagliato decennio 1940-1950), 2005.

¹⁶ Cfr. D. Kourtovik, *Ημεδαπή εξορία*, opera, Atene 1991, p. 288.

un latente sensualismo pervade le pagine misto a una sottile malinconia: «La parola dell'assenza è per eccellenza parola erotica»¹⁷.

Uno dei pregi di questo racconto sta nella compattezza della struttura; determinata all'inizio e nel finale dalla presenza di un serafico gatto che, pur nel suo sonno in apparenza indifferente, è un partner ideale per uscire infine di casa e sfuggire alla solitudine.

I. Τίτος Πατρίκιος

*Πολιτικοί πρόσφυγες στη Ρώμη, το 1970 και μετά*¹⁸

Τόσους κυνηγημένους έβλεπα στις πόλεις
που αναγκαζόμουν ή διάλεγα να ζήσω
αλλά τους γνώρισα από κοντά στη Ρώμη
που μας δεχότανε σαν μητρική αγκαλιά.
Όλοι είχαμε ξεφύγει από παραπλήσιους φασισμούς
σύντροφοι αλλόγλωσσοι, μονομιάς αδέρφια
με τις κοινές αφετηρίες, με αποκλίνουσες προοπτικές,
κι έπειτα ανακάλυπτα στην αντίπερα όχθη
βασανισμένους με ανίδρομες πορείες, φυγάδες
από καθεστώτα που άλλοτε τα θαύμαζα.
Βλέπω και τώρα τα πρόσωπα καθαρά
ωστόσο λίγων θυμάμαι τ' όνομά τους

ο Πέδρο, ποιητής από την Ισπανία, ο Μάνουελ
Πορτογάλος λιποτάκτης, ο Ιρανός Αχμάτ
ο Μίρο από την Κολομβία, ο Ραούλ απ' τη Χιλή
ο δημοσιογράφος Αντράς από τη Βουδαπέστη
ο Ινιάσιο από τη Κούβα, η Πολωνέζα Χάνκα
το ανώνυμο ζεύγος των Τσέχων φοιτητών.
Καθώς αλλάζανε οι κυνηγοί πληθαίνανε οι κυνηγημένοι
μιλούσαν συνεχώς για τις μακρινές τους χώρες
φτιάχνοντας δυο και τρεις ζωές στα ξένα
δεν ξέρω τι απόγιναν, πού πήγαν τελικά.
Αργά το παραδέχτηκα πως κι εμείς
αναλαμβάναμε κυνηγοί, βέβαια δευτερεύοντες
κι όταν πιστεύαμε στον σημαντικό μας ρόλο,
ακόμα πιο αργά κατάλαβα
πως ένας ήταν πάντα ο μεγάλος κυνηγός
με ανάμεσά μας το κενό
να μεγαλώνει ή να μικραίνει απρόβλεπτα.
Ιανουάριος 2004

¹⁷ Cfr. Ch. Ntounià, *Ta διηγήματα της Αγγέλας Καστρινάκη*, in *Πλανόδιον* 7, n. 31, Atene 2000, p. 481.

¹⁸ Poesia pubblicata in *Εντευκτήριο* 65 (Salonicco, luglio 2004).

Titos Patrikios

Rifugiati politici a Roma, 1970 e dopo

Tanti perseguitati vedevo nelle città
ove ero costretto o sceglievo di vivere
ma li conobbi più da vicino a Roma
che ci accoglieva nel suo materno abbraccio.
Tutti eravamo fuggiti dagli stessi fascismi
compagni alloggianti, in un attimo fratelli
con comuni avvii, con prospettive convergenti,
e poi scoprivo sull'altra sponda esseri
tormentati con cammini opposti, esuli
da regimi che una volta ammiravo.
Vedo anche ora distintamente i volti
ma di pochi ricordo ormai il nome.
Pedro, poeta dalla Spagna, Månuel
disertore del Portogallo, l'iraniano Achmåt
Miro dalla Colombia, Raùl dal Cile
il giornalista Andràs da Budapest
Ignazio da Cuba, la polacca Chanka
l'anonima coppia di studenti cechi.
Come cambiavano i persecutori i perseguitati aumentavano
parlavano senza sosta delle loro terre lontane
costruendosi due tre vite in luoghi stranieri
non so che ne è stato, dove infine sono andati.
Più tardi lo accettai che pure noi
attuavamo persecuzioni, certo secondarie
anche quando credevamo nel nostro rilevante ruolo,
e ancora più tardi compresi
che uno era sempre il grande persecutore
e che fra noi il vuoto
diveniva più grande o più piccolo in modo imprevisto.
Gennaio 2004

II. Μιχάλης Πιερχής

*Της νέας φύσης
(Κατάνη)*

Ξημέρωνε δεν ήμουν στην Τοσκάνη, Μια νέα
πόλη φάνηκε, ανέμελη τέντωνε το κορμί της.
Από την Αίτνα φτάνοντας στους βράχους
που κινήγησαν τον δολερό Οδυσσέα.
Θυμόταν όμορφες στιγμές με τους καλούς
κατοίκους. Κυλούσε ο χρόνος τρώγοντας
και πίνοντας. Σαν όπως τον καιρό

που ρυθμιζόταν η ζωή με το ρολόι
της φύσης. Φτιάχνοντας τις πιο ωραίες
συνταγές απ' του Βουνού τα ευλογημένα χώματα.
Τίποτα δεν προμηνούσε το κακό. Σαν ήρθε,
η γη τρεμόπαιζε τσιρίζοντας σαν φλόγα
καντηλιού που σώθηκε το λάδι. Ο ουρανός
κατένευε τα κτήρια μετακινούνταν. Οι δρόμοι
γέμισαν ασφυκτικά απ' το αλλόφρον πλήθος.

Βγήκε κι ένας καλός μπαγάσας κι έκατσε
ανέμελος σε μια γωνιά. Έβγαλε το μπλοκάκι του
κι έτσι τη θέλω εγώ την πόλη μου. Με το καλό
Βουνό μας ύψιστο Θεό. Φωτιά ν' αστράφτει.
Όλα να τα σκεπάζει σύννεφο. Στο μαύρο
να ρέει τέλος της. Εδώ που γίνεται ξανά
μια νέα φύση. Είπε, και μ' ένα μάτι πονηρό
έγνεφε κάτι ανάποδους, αχρείους στίχους.

Κατάνια, Ιούνιος 2003

Michalis Pieris

*La nuova natura
(Catania)*

Albeggiava non ero in Toscana. Una nuova
città apparve, svagata tendeva il suo corpo.
Dall'Etna fino agli scogli
che inseguirono Odisseo ingannatore.
Ricordava attimi belli con i buoni
abitanti. Il tempo scorreva mangiando
e bevendo. Come quando la vita la scandiva l'orologio
della natura. Preparando le più sapide
ricette dalle zolle benedette del Monte.
Nulla faceva presagire la catastrofe. Quando giunse,
la terra vacillò stridendo come fiamma
di lume senza più olio. Il cielo
si inchinava oscillavano gli edifici. La folla
fuori di sé inondò accalcandosi le vie.

Spuntò anche un buon cialtrone e sedette
svagato in un angolo. Trasse il suo blocchetto
e così io voglio la mia città. Con il nostro
buon Monte eccelso Dio. Fuoco rifulga.
Nembo ricopra ogni cosa. Scorra
nella sua nera fine. Qui rinasce
una nuova natura. Disse, e con sguardo malizioso
scriveva certi contrastanti, cinici versi.

Catania, giugno 2003

Bγάδου Σαββάτου στην Κάρνια
(*Τρατογία Nievski*)

*«Un momento
per monumento»*

«Ένα λεπτό για τη μνημείωση», είπε
με τὰ φτωχὰ μου ιταλικά και σ' έπιασαν
τα γέλοια, «εδώ το χίλι κι η φτωχή πάλι μαζί,
την περὶ λείη παρθεναπάρων μπροστὶ και να καεῖς,
το ηφαίστειο δὲν εἶναι μόνο στο βουνό,
εἶναι κι εδῶ, κι αν δὲν το ξέρεις μπῶε το,
παρὸς με σε κερπήνη», εἶπε η Λάττα
σεβριτόδα στο Nievski, σκούδα ὅπως
η παναγιά η καταναεζα, χεῖρ ἀγνῶστου
δέκατου ἔκτου αἰῶνα, αὐτὴ μας καθυστέρησε
την ἀλλή μεθα στο Μουσείο, γιὰτ' ἦθελε
να πείσους στα στήνη των κανονικῶν
που ἐβγαίναν απ' τον καθεδεδιγκὸ ναῶ
και σκούπριζαν στην πλάη κατὰ ομαδὲς
κράτωντας σὺμβολα πολεμικά του ταγματός
(φε ω ο καθεῖς εταχθῇ), ὅπως ἐβλέπες
αὐτὸς ὁ γλυφιστὴς στο στο σκουτέλο του
μην παρθεναεῖ ἀνὰγκη και τότε θ' ἀναστροφίαν
απ' το βῦθ τα πιάνα, θ' ἀνοιγαν καταπαταεῖς
και παρὸς κερήναια θα ἐβγαζαν
τα ὄργανα να καεῖσιν μες στο φως,
το ἐβλέπες, εἶχαν ὅλοι τους μια πῖστη δύναμη
στη δὲν λανθάνει στο εἶδος τους με ζῆνα ὄργανα
ἐξ ους σκοπούς να παίζου, να ντύνονται
ἐξωδότημα, παρὸς εἶναι ἐλέγαν, ας ἐθώρετον
ας παίζου, ας γελᾶσθου, τῶρα κερτῶμε
εἴμερ τα μπῶσικα, σαν ἐθῶε η ῶδα να φυλῶμε
καεῖσιν μες στην τμήη και στην ὑπόληψή μας
θα καὶ εἴμας, κανονικοί πολῖτες της πατρίδας.
Βγάδου Σαββάτου στο Nievski, στους τοίχους
πρόσωπα βουβὰ σαν ὅπως τις ταινίες του Αἰῆστα
Κούδοι, Μεξικανοὶ και Κουβανοὶ και Παλαιστίνιοι
πρόσωπα ὅλοι, μες στα καταφύγια του Τσε,
του Λιδεζ, του Οτσαλάν και του Φιντῆλ,
κι απὸ ψηλά η σκέπη του Έγκελς και του Μαξ
και του Πικάσο, ὅπως θα ἦσαν πάντα σιωπηλοί
σεκφτόμον, βουβὸι και παρθεναεῖ αν δὲν ἦσαν
αν δὲν τοῦς εἶναι, ηφαίστειο εἰν εβεγεία,
με κοίταεες βῶθια κι εἰνῶσες τι τι γῶδου απὸ σενα
εἰν, μια καταναεζα σεβριτόδα, απ' τη ζῶη σου

επαιρναν ζωή κι από το φως σου φως κι ενέργεια
 «η λάβα είναι εδώ», μας εξηγούσες τόσο απλά
 καθώς κελαηδούσε στα κοραλένια χείλη σου
 η τοπική λαλιά, τα κατανέζικα σισιλιάνικα μιας πόλης
 τρυφερής κι ας έχει παντού στην όψη της τα τρομερά
 σημάδια της καταστροφής και τότε μόνο σκέφτηκα
 πως κάτω απ' το πλακόστρωτο, τις μαύρες πέτρες,
 απλώνεται ο τρυφερός ανασασμός της πόλης,
 σπλάχνα-πηγάδια, κρύο νερό, κοίτη σταματημένης
 λάβας, φτερούγισμα ψυχής και προσευχή εν ενεργεία...

Η Σάντρα η κατανέζα, σερβιτόρα στο Nievski,
 με στρίμωξε σε μια γωνιά και μού 'δωσε φιλί
 αυτό και δροσερό σαν λάβα μες στο χιόνι.
 Μα όταν γύρισα τη σύσταση και αριθμό
 του τηλεφώνου, «εδώ ο έρωτας είναι σαν άσκηση
 της ανθρωπιάς μας», είπε απλά και μ' άφησε
 ξερό, αυτή ρευστή τραβήχτηκε και χάθηκε
 μες στις στοές της τρατορίας κι εγώ σαν στήλη
 άλατος κοιτούσα γύρω μου τα πρόσωπα στους τοίχους
 κι είδα και το δικό μου μούτρο εντοιχισμένο
 επαναστάτης του γλυκού νερού της meca-cola
 με τόσα λόγια της νυχτός και δίχως πράξη.

Κατάνια, Νοέμβριος 2004

Sera di sabato a Catania

*«Un momento
 per monumento»*

«‘Un momento’ per ‘un monumento’», dissi
 nel mio italiano incerto e scoppiasti a ridere,
 «qui la neve e il fuoco vanno insieme,
 non dire una parola di più ti potresti bruciare,
 il vulcano non è solo sul monte,
 è anche qui, e ora lo sai,
 poggiamo su un cratere», disse Sandra
 cameriera al Nievski, scura come,
 nel museo, la Madonna catanese
 di autore ignoto del XIV secolo;
 essa ci fece tardare il giorno dopo,
 grande regista che regolò il tempo
 e fece luminoso il giorno, perchè volle
 ci imbattessimo nelle frotte di canonici
 che uscivano dalla cattedrale
 e si disperdevano per la città a gruppi
 tenendo simboli dell'ordine
 (ciascuno il proprio), ma vedevi

dipinta sulla loro fronte una decisione
se si presentava la necessità sarebbero affiorati
dal profondo i pianoforti, si sarebbero aperte botole
vecchi bauli e armadi, soffitte
e cantine e da dispense avrebbero tratto
gli strumenti per gorgogliare in mezzo alla luce,
lo vedevi, avevano tutti una fede salda
nella loro forza, per questo anche lasciavano venire
i fanciulli nei loro sogni a suonare motivi stranieri
con strumenti stranieri, a vestirsi
in modo esotico, sono ragazzi dicevano, che si innamorino,
e giochino, e ridano, ora siamo noi
ad aver giudizio, quando giungerà l'ora di andarcene
chiusi nel nostro decoro e nella nostra dignità
essi allora si avvicenderanno e saranno uguali
a noi, cittadini canonici della patria.
Sera di sabato al Nievski, sui muri
volti muti come nei film di Eisenstein
Curdi, Messicani, Cubani e Palestinesi
tutti profughi, nei rifugi del Che,
di Yasser, di Oçalan e di Fidel,
e dall'alto l'egida di Engels e di Marx
e di Picasso, rimarrebbero però sempre silenziosi
pensavo, muti e inerti se non ci fossi tu
a dar loro vita, vulcano attivo,
mi guardasti intensamente e intendesti ciò che volevo da te
tu, una cameriera catanese, dalla tua vita
prendevo vita e dalla tua luce luce ed energia,
«la lava è qui», ci spiegavi così semplicemente
mentre gorgheggiava sulle tue labbra coralline
l'idioma locale, il siciliano di Catania, una città
tenera anche se in ogni dove porta su di sé i segni
tremendi della catastrofe e solo allora pensai
che sotto il lastricato e le nere pietre
si estende il tenero respiro della città,
viscere-pozzi, acqua gelida, letto di lava
immota, battito d'ali d'anima e preghiera attiva...

Sandra la catanese, cameriera al Nievski,
mi strinse in un angolo e mi diede un bacio
ardente e fresco come lava nella neve.
Ma quando chiesi l'indirizzo e il numero
del telefono, «qui l'amore è come un esercizio
della nostra umanità», disse lei semplicemente
e mi lasciò secco, scivolò via e scomparve
fra i meandri della trattoria e io statua
di sale guardavo intorno a me i volti sui muri
e vidi sul muro anche la mia faccia
di rivoluzionario d'acqua dolce della *mecca-cola*
con tante parole nella notte e niente di fatto.

Catania, novembre 2004

III. Angela Kastrinaki*Ospite*

Di fronte a me il gatto dorme acciambellato sopra una poltrona. La luce che getta su di lui la lampada dello scrittoio non sembra infastidirlo affatto. Di tanto in tanto si nota nelle sue orecchie un movimento nervoso. Lo provoca forse la mia presenza, il mio sguardo che cade su di lui; il suo sonno però continua indisturbato.

Ieri il suo padrone me ne raccontava le imprese. Mitsos era scomparso per tre giorni; alla fine egli aveva cominciato a impensierirsi. Hanno un rapporto di reciproca comprensione riguardo alle assenze, l'uno non opprime l'altro, epperò il gatto non era mai scomparso per un periodo di tempo così lungo. Per questo motivo egli si era preoccupato. Poi lo informarono di aver visto, sembra, Mitsos gironzolare sulla strada costiera con la coda in su. Ah, allora si tranquillizzò. Gli lasciò aperta la porta dell'appartamento, come sempre, e Mitsos tornò l'indomani, stanco ma contento, come si suol dire.

Queste cose me le diceva, mentre mi mostrava a un tempo gli angoli della casa. La sola cosa che mi veniva di dirgli era che io chiamavo Mitsos il mio povero fratello, quando eravamo bambini e ci bisticciavamo. Alla fine, riflettei che l'informazione non era per lui di particolare interesse. Quindi mi dette le chiavi di casa e se ne andò. Di lì a due giorni, disse, sarebbe stato di ritorno.

Dormii nel suo letto, e le zanzare mi fecero impazzire. Al mattino detti a Mitsos del cibo in scatola – il suo padrone non gli prepara da mangiare, nell'ambito della loro indipendenza immagino, forse però gli porta costolette prelibate dalle taverne oppure lische di pesci – e preparai un'abbondante razione di caffè per me.

È piovuto tutto il giorno. La pioggia è appena cessata, ma la grondaia fa cadere giù ancora una linea dritta di acqua che prolunga l'eco della pioggia, rendendola forse ancora più tangibile, mentre batte sui lastroni, ora che è venuto meno il frastuono diffuso della burrasca. C'è qui una bella vetrata che mostra un paesaggio inaspettatamente agreste. Un campo che ha preso ora un vivido colore giallo, probabilmente in contrasto con i plumbei cipressi che lo chiudono; un giallo tale che non si può non ammirare. L'autunno è arrivato al momento giusto.

Sulla vetrata sono rimasti quattro segni di nastro adesivo. Formano un parallelogrammo, che incornicia i cipressi sopra lo splendido campo giallo. Ciò, certo, dipende dalla mia posizione: se mi allungo, il parallelogrammo incornicia un alberello più vicino, che è da solo, quasi al centro del campo; se però mi piego di più, i due adesivi più alti cadono sopra il cielo grigio.

Mitsos, sazio, ha cominciato a russare leggermente. Non si interessa alla mia presenza più di quanto io mi interessi alla sua. La casa a ogni modo è bella e ospitale. Mi rallegrai tanto che il padrone di casa non mi avesse dato lenzuola e asciugamani puliti, che non si

fosse messo a giustificarsi per la pulizia e l'ordine non proprio esemplari. Dormii nel suo letto, benedicendo questa sua trasandatezza.

E poi il brav'uomo aveva riempito la sua casa di diversi esseri interessanti. Qui, alla lampada dello scrittoio, per esempio, è appesa una fattucchiera, con abiti violetti e babbucce rosse: è a cavallo di una scopa. Il bello è che porta anche occhiali tondi di metallo e ti guarda con uno stile assolutamente dotto. Così com'è appesa, ti spinge a farla dondolare di continuo. Il padrone di casa dovrebbe solo curare di darle un po' più di equilibrio. A meno che non gli piaccia così, con questa oscillazione alquanto bislacca.

Si fa buio. La linea di pioggia che scende dalla grondaia quasi non si distingue più; appare solo nel punto in cui passa davanti ai cipressi e ha come fondo il loro colore nero. Il giallo splendente nel piccolo campo si è spento e il suono dell'acqua che cade è diventato ormai discontinuo.

«Non mi dimenticare.»

«Perché?»

«Così.»

La libreria, una composizione di cassette fatta alla buona, mostra però di essere solida e arriva quasi fino al tetto. Qui, chiaramente sul retro, sono i testi utili per eccellenza. La *Storia della nazione greca*, voll. 1, 2, 3, 4. Lessici. *From Solon to Socrates*. La poltrona girevole, confesso, è una comodità che mi fa impressione: mi sarei aspettata una sedia di legno leggera ed elegante. *La valle dello Sperchio; L'eroticismo nell'arte dell'Antica Grecia*. La fattucchiera sarà, ora che ci penso, regalo di qualcuna.

Vidi nel sonno che nuotavo in una fanghiglia. Sedevo sulla riva per molto tempo, in dubbio se avrei osato farlo o no. Mi spaventavano, dice, i "volumi sospesi". Più in là, una comitiva di uomini faceva spensieratamente il bagno di fango, e così mi decisi. Ma c'era là dentro una beatitudine pericolosa. Da un momento all'altro potevi poggiare sui pezzi compatti del fango e allora c'era pericolo. Che genere di pericolo non so; non mi capitò di finirci sopra, malgrado non facessi nessun movimento per evitarlo. La beatitudine mi aveva paralizzata e io mi lasciai andare.

Diversamente da questo bagno di fango, nei sogni che faccio con il mare c'è sempre molta angoscia. O l'acqua si ritira, appena mi tuffo, e cado sul cemento o – ancora più spesso – ci sono squali che mi danno la caccia sulle spiagge e talvolta mi afferrano. Un po' mi diverte la ripetizione di un simbolo così chiaro; ho la sensazione di una superiorità, come se io controlli il mio subconscio.

Quello che, al contrario, mi sorprende è l'insistente ripetizione di scene assillanti nello stesso sogno, che avviene in modo in certo senso consapevole. Posso vedere una stessa scena ripetersi molte volte e io, mentre potrei con un po' di volontà svegliarmi, trattengo ostinatamente il sonno, perché l'impressione si prolunghi.

Due tre giorni fa quella mi schiaffeggiava, mentre io porgevo faccia cristianamente anche l'altra guancia, e dà di nuovo dall'inizio.

Era mattino inoltrato ed ero semisveglia, evitavo però di svegliarmi del tutto e, mentre avvertivo che stavo piangendo, estendevo la durata del sogno. Oggi di nuovo andavo per avvicinarlo e lui volgeva le spalle e diceva: «Hai equivocato molte cose».

Dopo molte ripetizioni, feci quel bagno di fango; poi, quando uscii, incontrai un mio vecchio amico e facemmo passeggiate in bicicletta. Era rapato a zero, non so per quale ragione.

Mitsos si è svegliato, ha cambiato poltrona e si è adagiato di nuovo. Si è degnato appena di guardarmi. Il suo atteggiamento, dicono, mentre passeggiava sulla spiaggia, era determinato e l'andatura rivelava grande attenzione verso l'obiettivo. Il mio padrone di casa avrebbe potuto a questo punto essere più allusivo e non "dedurre" che la scomparsa del gatto fosse dovuta a motivi erotici – così, come conclusione: non era necessario.

Il telefono, bestia fino a quel momento mansueta, trillò all'improvviso dentro le mie orecchie. Non mi ero resa conto di quanto si trovasse vicino, coperto com'era dalla catasta dei libri, quasi non avevo capito che c'era un telefono in questa casa. Feci per prenderlo, ma mi trattenni in tempo. Suonò quattro volte e un po'; smise prima di completare il quinto squillo. Questo non mi era mai capitato, e dico fra me e me se non sia un messaggio cifrato. Penso se per caso il signore del luogo non sia coinvolto in alcune storie complicate, ciascuna con il proprio squillo in codice: tanti quella legittima, tanti la semilegittima e tanti quella del tutto illegale. Benché, per quanto riguarda la legittima, il segnale cifrato non solo non si adatta, ma è anche superfluo: la lunga consuetudine si è bene o male codificata: quattro squilli, se giudichiamo anche dalle distanze della casa, completi e chiari, si adattano alla situazione. Se l'altro vuole, risponde, se poi non vuole – eh, anche questo è da rispettare, basta che non esageri provocatoriamente. Un legame di reciproca comprensione, non ha detto così?

Può invero il mezzo squillo essere stato affatto casuale, cosa che forse succede una volta tanto. A me, certo, non è capitato mai, ma è naturale, dato che mi affretto a rispondere al telefono. Non l'ho mai lasciato sviluppare liberamente i suoi suoni e neppure riesco mai a ignorarlo. Mi manca quello che chiamano forza di carattere – e sostenga pure, lui, che mostro una risolutezza, dice, da procuratore.

La mia mossa più risoluta derivò, d'altronde, da un errore: mi trovai, tre mesi addietro, in un luogo isolato – a due ore di strada dal telefono più vicino – proprio mentre credevo di recarmi quasi all'epicentro del turismo. Invece di andarmene subito, restai. E invece di quello che avevo progettato, che certamente non avrebbe avuto successo, mi sdraiavo su una spiaggia deserta e seguivo con lo sguardo le onde del mare aperto, e in particolare la loro mole quando fa sera – qualcosa che non vedevo ormai da quando ero molto piccola.

Avvertivo allora, lo ricordo, un'angoscia che mi piaceva, quando l'onda si incurvava, prima di frangersi in schiuma, nel momento in

cui scopre la sua parte interna, una superficie sensibile, e diviene quasi trasparente. Poi si spezza, sai però che in pochi secondi si riformerà. Mi chiedevo come potevano lasciarmi sola a una tale età; alla fin fine, comunque sia, debbo essere loro grata.

Nonostante ciò, progetto una serie di provocazioni. Per quanto però io gironzoli intorno al telefono, so che non chiamerò. Non ho mai chiamato, per dignità. (Poiché ho dignità da procuratore, o qualcosa di simile). Ora tuttavia sospetto per di più che tutte queste non sono se non reazioni dipendenti; e per una abitudine non val la pena tanto baccano.

Il mio campo di fronte ha perduto anche l'ultima sfumatura di giallo. È una superficie grigia, un po' più chiara dei grigi cipressi. Una nuvola nerissima si è fermata su di loro; spero non piova anche domani.

Gli amici forse parlano di me ora, dopo la pioggia. Ieri avevo detto loro di non aspettarmi, ma la fine della pioggia ti invita certo a uscire. Debbo pensarci se scenderò o se rimarrò qui in compagnia di un gatto, che può a ogni modo da un momento all'altro andarsene via di casa. Per ora, dorme ancora tronfio nella sua vanità. Il suo sonno è una pura ostentazione: se non stessi seduta davanti a lui, sarebbe sicuramente sveglio. Gli basta però una presenza per dormire con la certezza che, quando si sveglierà, tutto il mondo sarà suo. Posso dunque fargliela in barba, andarmene prima che si renda ben conto. Salti pure, poi, dal balcone.

La verità è che sono rimasta incollata qui, su questa sedia girevole. Gli altri mi sembrano così lontani – e realmente lo sono: dovrò attraversare non so neanch'io quante vie buie e bagnate per incontrarli. Com'è che trovo sempre case ai limiti della città?

Prima ti creano un clima accogliente e ti permettono di fare ciò che vuoi – se non te lo impongono – e poi, quando sarebbe bene che tu ritrovassi gli altri, ti pongono ostacoli. La causa nel mio caso fu, certo, la mania della coerenza. Quasi mai potei andarmene, quando – all'ora stabilita – se ne andava lui. Né potevo, né volevo immaginare me stessa in altro clima, insieme con una compagnia insospettabile. (Per questo li facevo impazzire con le confessioni, quando li vedevo). E così questo campo intermedio, dalle tenebre della città alta al centro pieno di luci, la sera era divenuto per me invalicabile.

Le mattine era tutta un'altra cosa; scendevo volando, come in quel raro sogno in cui, con i piedi tesi in avanti e in una posizione quasi sdraiata, attraverso volando a velocità un bosco, a poca distanza dal suolo, ma senza paura. Dunque, le mattine, con un panino caldo, che veniva alla luce dalle profondità di una perfetta, dignitosa e nera borsa professionale, legittimavano le serate. Aveva una capacità di prestigiatore, di tirar fuori un coniglio dal cappello. Come aveva osato dire che si era trattato di un equivoco?

Si è fatto ormai completamente buio. La vetrata è divenuta come uno specchio che riflette solo la stanza su un fondo nero. La lampada

è una fonte di luce che mostra il tavolo con i libri ammassati sopra, la mia persona, la penna metallica che crea una stellina di luce sul vetro. Poi, più offuscatamente mostra la libreria, lo schienale della poltrona di Mitsos e, più in alto, l'apertura della porta verso le altre stanze, più nera di tutto l'altro nero.

La bestiola di fronte a me dorme ancora. Dovrò svegliarla perché, di questo passo, perderà la sua serata. «Su, Mitsos, piccolo mio, è venuto il momento». Mi guarda con un che di diffidenza nello sguardo, e non si muove. Vuole che lo accarezzi? Il suo pelo è più morbido di quel che sembra. Può anche aver deciso di farmi compagnia stasera, il poverino.

Molti anni fa mi doleva con un cane che mi stava a guardare muto. Questo gatto mostra maggiore intelligenza. Gli animali si sono umanizzati molto negli ultimi anni.

Malgrado ciò, dico di andare tutti e due giù in città. Se me lo permetti, ti prenderò in braccio, perché non ti bagni, e ci avvieremo per la discesa.

SILVIA ZOPPI GARAMPI

CROCE E GENTILE EDITORI DI CAMPANELLA

In un'epoca tardo cinquecentesca, giudicata da Croce d'avviata decadenza, il filosofo e poeta Campanella rappresenta una delle ultime grandi figure del Rinascimento, insieme a Telesio e a Bruno¹. La sua importanza non va soprattutto cercata nell'originalità delle dottrine, sia politiche, sia filosofiche, le quali non esercitano un influsso diretto sulla filosofia moderna iniziata da Cartesio, quanto negli alti propositi e vivi ideali dell'uomo, così come nella fibra del suo carattere: «e ideale – scrive Croce in un noto articolo uscito nel 1939 su «La Critica» – non è già una qualsiasi immagine o idea per la quale si combatta e si muoia, ch  altrimenti il fanatismo, l'inebbriamento e la cieca passione ne terrebbero le veci, ma un intrinseco, effettivo ed efficace ideale morale, un ideale di accrescimento della vita e pertanto di libert , unica suscitatrice delle forze umane»².

Gli studi campanelliani di Croce acquistano lena tra il 1895 e il 1900, quando in seguito alla lettura del primo dei contributi di Antonio Labriola sulla concezione materialistica della storia, intito-

¹ Cfr. B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la rinascenza*, Bari, Laterza, 1917, p. 270: «In compenso, l'Italia, tra le frivolezze della sua vita, serb  qualcosa di alto e di virile nell'opera del pensiero, anzitutto nei grandi filosofi sudditi di Spagna, Bruno, Campanella e Vico, e poi nella scienza positiva e naturale della scuola del Galilei, e nei suoi giuristi e giurisdizionalisti, sostenitori dello Stato contro la Chiesa, e nei suoi tecnici e letterati che si sparsero all'estero, mentre dava col poema del Tasso, con la poesia pastorale, idillica ed erotica, con l'opera musicale, con le sue scuole di pittura e di scultura e di decorazione del seicento, l'ultima forma della poesia e dell'arte della Rinascenza, spesso singolarmente attraente nei suoi colori autunnali, e qua e l  percorsa da qualche lampo dell'avvenire».

² B. Croce, *La crisi italiana del Cinquecento e il legame del Rinascimento col Risorgimento*, in «La Critica», XXXVII, I, 1939, pp. 401-11.

lato *Il Manifesto dei comunisti*, egli si dedica alla composizione di nove saggi, i quali, stampati via via autonomamente, trovano la loro sistemazione unitaria nel 1900 nel *Materialismo storico ed economia marxistica*³.

Tra questi compare *Sulla storiografia socialista. Il comunismo di Tommaso Campanella*: primo significativo intervento di Croce dedicato al filosofo calabrese; paradigmatico riguardo ai suoi successivi studi sul personaggio, che avverranno per via di ampliamenti, e di graduali mutamenti interpretativi.

Negli stessi anni, precisamente dal 1896, inizia il carteggio tra Croce e Gentile, carteggio che, come è noto, si sarebbe interrotto nel 1924. Gli argomenti discussi nel primo periodo sono attinenti alle rispettive ricerche: Gentile nel luglio del '97 si laureava con una tesi su Rosmini e Gioberti, Croce scriveva i saggi marxistici. Gentile s'interessa, vuole leggere i primi articoli di Croce, chiede informazioni bibliografiche. Il discorso cade anche su Campanella. In alcune lettere del '97, Gentile dichiara di aver già letto il contributo crociano sul *Comunismo di Campanella*, e tuttavia di averne necessità per la recensione alla "disgraziata" *Storia del Socialismo*, da poco edita a Stoccarda e che vedeva tra i curatori Paul Lafargue⁴. È ancora Gentile che nel

³ B. Croce, *Materialismo storico ed economia marxistica*, a cura di M. Rascaglia e S. Zoppi Garampi con una nota al testo di P. Craveri, Napoli, Bibliopolis, 2001 "Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce" (I ed. Palermo, Sandron, 1900).

⁴ Giovanni Gentile, *Lettere a Benedetto Croce*, voll. 4, a cura di Simona Gianantonio, Firenze, Sansoni, 1972-1980, poi ripubblicate nel 2002 dalla casa editrice Le Lettere di Firenze. Le citazioni sono riprese da quest'ultima edizione.

Cfr. la lettera del 13 gennaio '97 (vol. I, p. 16): «Mi saprebbe Ella dire dove dimori Giov. Sante Felici, l'a.[utore] del libro sul Campanella, che non trovo presso nessun librajo?».

Croce risponde il 9 febbraio '97 (Benedetto Croce, *Lettere a Giovanni Gentile (1896-1924)*, a cura di Alda Croce, introduzione di Gennaro Sasso, Milano, Mondadori, 1981, p. 6): «P.S. Ho sempre dimenticato di dirle che il Dr. Giovanni Sante Felici dimora a *Schiavi d'Abbruzzo*. Io feci una recensione sommaria del suo libro su Campanella in un articolo pubblicato nell' *Arch. stor. napol.* del 1895.». E ancora Gentile il 18 febbraio '97 (vol. I, p. 33): «Grazie della notizia datami della residenza del Sante Felici. Avevo già letto il suo dotto articolo sul comunismo di Campanella nell' *Arch. Stor. Napoletano*. Appunto per acquistarmi il libro di questo Sante Felice, di cui già conosco lo scritto uscito nei Rendiconti dei Lincei, ho voluto informarmi del luogo dove egli abita; poiché l'editore, non so perché, mi scrive di non poterlo vendere». E poi il 22 ottobre '97 (vol. I, p. 49): «Alla quale intanto vorrei chiedere un estratto di quel suo articolo sul *Comunismo del*

'99 vuole sapere quando uscirà la raccolta di saggi di Croce presso l'editore Sandron e lo sollecita a inserire anche l'intervento campanelliano «perché è utilissimo per molti rispetti»⁵. Croce risponde: «Il Sandron di Palermo ha finito di stampare da circa 3 mesi il mio volume di saggi marxistici; ma non si risolve ancora a metterlo fuori. Credo che lo farà tra giorni, e ve ne manderò subito una copia»⁶.

Sul terreno delle discussioni sul materialismo storico nascono i primi confronti speculativi tra i due intellettuali, le prime divergenze, sempre sublimite nella stima reciproca e nel successivo affetto⁷. In poco tempo gli scambi diventano vorticosi, alimentati dai progetti culturali ed editoriali di Croce che coinvolgono Gentile come comprimario: la rivista «La Critica», che nasce nel 1903, le collane

Campanella che lessi già molti mesi fa nell'*Arch.[ivio] Napol.[etano]* ma ora mi bisognerebbe aver sott'occhio per certa notizia che debbo scrivere dell'opera *Die Verläufer d. neueren Socialismus*, che Ella conosce e quivi in parte, se non m'inganno, esamina. Molti saluti e ringraziamenti Dal suo Gentile».

Croce risponde il 26 ottobre '97 (cit., pp. 11-13): «Le mando l'estratto dello scritto sul Campanella, ma con la preghiera di rimandarmelo dopo che se ne sarà servita. È l'unica copia che me ne resta. È bene ch'Ella vegga l'estratto, perché vi è l'aggiunta dei brani della *Città del Sole*, che il De Blasiis non volle stampare sull'*Archivio Storico per pudicizia*. Dove va a cacciarsi la pudicizia!»

E infine Gentile il 4 novembre '97 (vol. I, pp. 53-54): «Dell'estratto da Lei favoriti sul *Comunismo del Campanella* la ringrazio cordialmente, ne trarrò profitto e l'accennerò nella notiziola che scriverò della *Gesch. Des Sozialismus* veramente disgraziata. M'ha fatto ridere della *pudicizia* del De Blasiis. Quanto al libro del Felici sul Campanella, ancora io non sono riuscito a procurarmelo, avendone invano richiesto l'editore, che m'ha dato una risposta insensata. Ho letto bensì nei Rendiconti dei Lincei il capitolo sulla *mente*, e non mi pare ch'egli per questa parte dell'interpretazione del Campanella corregga davvero Spaventa e Fiorentino. Con tutto ciò vedo anch'io in lui un grande acume e molta cultura e principalmente una larga conoscenza de' nostri filosofi del Rinascimento. Ora promette un altro libro: sulle attinenze de' filosofi del Rinascimento con la riforma.»

⁵ Cfr. la lettera del 12 ottobre '99 (vol. I, p. 211): «E il vostro volume, stampato dal Sandron, quando esce? Non ci potreste aggiungere in appendice lo scritto sul Comunismo di Campanella, ora quasi inaccessibile nell'*Archivio storico napoletano*? Certo ha anch'esso molta relazione cogli altri scritti del volume; e forse non ci sarebbe neanche bisogno di relegarlo in appendice. Ma, ad ogni modo, non vogliate lasciarlo da parte; perché è utilissimo per molti rispetti». E ancora il 19 novembre '99 (vol. I, p. 213): «È stampato il vol. del Sandron?».

⁶ B. Croce, *Lettere a Giovanni Gentile*, cit., lettera del 14 dicembre '99, p. 66.

⁷ Per il rapporto tra Croce e Gentile si può vedere Jader Jacobelli, *Croce e Gentile*, con prefazione di Norberto Bobbio, Milano, Rizzoli, 1989.

laterziane «Classici della filosofia moderna», nel 1906 e «Scrittori d'Italia», nel 1910.

È il 1905 quando Gentile pubblica un opuscolo per le nozze Maturi-Amatucci, dedicato a *Le varie redazioni del "De sensu rerum" di Campanella con un saggio del testo italiano inedito*⁸. Scrive a Croce: «Vi prego di dirmi se vi piacciono questi frontespizii e indice» e qualche mese dopo: «Vi prego di dare uno sguardo a queste bozze del mio opuscolo nuziale, e di dirmi come vi paiono i due frontespizii (di tutto l'opuscolo, e del saggio del testo, che forma quasi un'appendice)»⁹. L'anno successivo, mentre appronta l'edizione delle *Opere italiane* di Bruno per i «Classici della filosofia moderna», invia a Croce il manoscritto di un suo articolo, *Il primo processo di eresia di T. Campanella*, che potrebbe essere pubblicato nell'«Archivio storico per le province napoletane». Croce provvederà immediatamente a far stampare il saggio erudito¹⁰.

L'11 settembre del 1908 Gentile scrive a Croce: «Io ora sono tutto dentro alla storia della filosofia italiana, nel periodo più difficile; che spero di avere tutto scritto dentro ottobre, ultimando così il I° volume. Il secondo poi mi verrà assai facile. Il difficile è pel 400 e parte del 500, che io comprendo insieme nel libro II, rappresentarli con un'unità intrinseca; ma spero di cavarmela bene, in maniera del tutto originale, dimostrando come tutto il movimento erudito, neoplatonico e aristotelico del rinascimento prepari il naturalismo da Telesio a Bruno e Campanella, che sarà materia del lib. III. In questa parte, il lavoro raccoglie, ben vagliati, molti materiali, che ancora non erano entrati nelle storie delle filosofie»¹¹. E Croce il 20 novembre incalza: «Tu dovresti

⁸ Per «Nozze Maturi-Amatucci», XXV gennaio MCMVI, Napoli, Giannini, 1906 (rist. in G. GENTILE, *Studi sul Rinascimento*, pp. 174-91; in Id. *Opere complete*, XV, pp. 176-94).

⁹ G. Gentile, *Lettere a Benedetto Croce*, cit., vol. II, pp. 218 e 253.

¹⁰ *Ibidem*, lettera del 1 novembre 1906, vol. II, p. 314: «P.S. – Vi acchiudo anche il ms. d'un mio articolo, che era destinato a una *Miscellanea* in memoria del Kirner, che non si è pubblicata più. Mi pare che s'adatterebbe all' Archivio stor. napoletano. Volete vedere se De Blasiis l'accetta? E vi prego di salutarmelo, insieme col Pierro e il De la Ville». Croce risponde l'11 novembre 1906 (ed. cit., p. 211): «De Blasiis mi scrive di avere inviato in tipografia la vostra *varietà* su Campanella (*Il primo processo di eresia di T. Campanella*, nell'«Archivio storico per le province napoletane», XXXI, 1906)».

¹¹ G. Gentile, *Lettere a Benedetto Croce*, cit., lettera dell'11 settembre 1908, vol. III, pp. 266-267.

preparare un altro volume della Collezione Filos., un volume che s'accorda assai bene coi tuoi lavori presenti; cioè l'Antologia dei filosofi del Rinascimento. Di questo ti prego di farmi un progetto. Potrebbe occupare uno o due volumi. Sarebbe un lavoro di edizione di testi, latini e italiani, con note. Mi piacerebbe che vi fosse compreso il Campanella, di cui non credo valga la pena di fare uno speciale volume»¹².

Le ricerche sulla storia delle idee rinascimentali e tardo rinascimentali appassiano Gentile che propone di ristampare lavori su Campanella, dagli studi di Bertrando Spaventa a quelli di Luigi Amabile che addirittura potrebbero formare, egli dice, un "volume saporoso"¹³. Gentile è anche attento a leggere e recensire tutto ciò che su Campa-

¹² B. Croce, *Lettere a Giovanni Gentile*, cit., p. 333.

¹³ Cfr. G. Gentile, *Lettere a Benedetto Croce*, cit., lettera del 12 ottobre 1906, vol. II, pp. 305-06: «Ho scritto le aggiunte alle note, che oggi stesso spedisco al Landi, facendogliele comporre nel corpo delle note. E così tutto sarà finito [è il I vol. delle *Opere italiane* di Bruno]. [...] Il volume di Spaventa, su cui vi chiede consiglio il Laterza, è quello sui *Saggi* del 1867 (Bruno, Campanella, Riforma e Mamiani), che era stato chiesto al Laterza, il quale mi domandò se era ancora in commercio. E io gli risposi che ne aveva forse qualche copia con la falsa copertina il Regina; ma che si sarebbe dovuto ristampare; e sarebbe stato un volume migliore assai di quello *Da Socrate ad Hegel*. Nient'altro. Non mi sono profferito di curarne la stampa. Ho dato solo un consiglio a lui, visto il buon esito del primo vol. e la voga idealistica, che si sta creando. Né io sul momento potrei occuparmi di tale ristampa; né, francamente, me ne occuperei più in là senza un certo compenso, anche perché gioverebbe rinfrescare i saggi su Bruno e su Campanella con una introduzione».

Inoltre cfr. la lettera del 19 dicembre 1911 (vol. IV, pp. 145-47): «Carissimo Benedetto, Eccoti l'articolo e le due recensioni [rec a J. Kvačala, *Ueber die Genese der Schriften Thom. Campanellas*, Jurjew, Mattiesen, 1911, ed a Ch. Dejob, *Est-il vrai que Campanella fût simplement déiste?* (estr. del "Bulletin italien", aprile-dicembre 1911)...]. [...] Ho pensato che converrebbe raccogliere in un volume gli scritti minori dell'Amabile. Non ti pare che verrebbe un volume saporoso?». Croce in una lettera del 20 dicembre 1911 (ed. cit., pp. 413-14): «Carissimo Giovanni, Ottimamente l'articolo, che è una felicissima sintesi del tuo lungo lavoro sulla filosofia italiana moderna [dopo il 1850], e vale a dare assetto storico a ciò che può essere apparso finora nei tuoi articoli troppo polemico e negativo. Ti feci mandare io lo scritto del Dejob [Recensione di Ch. Dejob, *Est-il vrai que Campanella fut simplement déiste?*, in "La Critica" X, 1912, pp. 51-56] e mi piace che l'abbia subito recensito, e in modo esauriente. Vedo che questo ritorno su Campanella ti ha ispirato il pensiero di una raccolta degli scritti minori dell'Amabile. L'approvo di gran cuore, e dopo che avrai atteso al De Meis e al Tommasi, potrai pubblicare presso il Laterza il volume dell'Amabile».

Si legga quindi quanto scrive Croce a Laterza (Benedetto Croce Giovanni Laterza, *Carteggio 1911-1920*, a cura di Antonella Pompilio, Bari, Laterza, 2005, lettera

nella viene scritto in Europa. Contemporaneamente, Croce affermava nei *Problemi di estetica*: «Mi pare che sia più opportuno indagare le parti di essa [la storia dell'estetica] ancora poco note. Il Vossler ha studiato le idee politiche del primo Rinascimento; ma lo studio è da proseguire per l'età posteriore. Lo Spingarn ha dato un saggio sulla poetica del Cinquecento; ma alcuni di quei trattati meritano maggior esame, per es. le Poetiche del Patrizio e del Campanella, e bisogna altresì non trascurare le Rettoriche dello stesso tempo. Io medesimo ho tentato ricerche nella letteratura secentista, non senza frutto; ma i libri curiosi e bizzarri di quel periodo attendono più larga indagine. Anche converrebbe scrivere una monografia sulle speculazioni italiane intorno al linguaggio e sulle Grammatiche ragionate e filosofiche.»¹⁴

Su tale sfondo di interessi e di ricerche nasce, nei primi mesi del 1913, il proponimento di allestire i volumi delle *Opere italiane* di Campanella per gli «Scrittori d'Italia». Croce vorrebbe affidarne la curatela a Gentile e gli chiede se è disposto ad accettare in modo che i volumi possano essere pronti per il '14 o il '15¹⁵.

Ma il quadro entro cui cresce l'edizione campanelliana dovrà essere meglio definito attraverso il contrasto che dal 1909 era sorto tra gli editori delle neonate collane "Scrittori d'Italia" e "Scrittori nostri". La prima, come è noto, voluta da Croce, la seconda dall'editore Carabba, sotto la direzione di Giovanni Papini. Sebbene alle prime violente polemiche fossero seguiti alcuni accordi sulla composizione dei rispettivi cataloghi, le divergenze di fondo e principalmente quelle

1488 del 28 luglio 1913, pp. 313-14: «[...] Debbo parlarvi di altri due volumi per la Bibl. di Cultura. Il 1° sarà curato dal Gentile, e comprenderà circa 300 pagine: Luigi Amabile *Saggi storici su Tommaso Campanella e sul Santo Ufficio dell'Inquisizione* raccolti da Giovanni Gentile. Questo volume è pronto e si potrà cominciare quando vi piacerà. Basterà che ne scriviate al Gentile». La raccolta non fu pubblicata, probabilmente per l'impegno dedicato da Gentile all'edizione delle poesie di Campanella.

¹⁴ *Problemi di estetica*, "Una storia dell'estetica italiana", Bari, Laterza, 1910, p. 409. Come è noto Campanella è autore di una grammatica filosofica (Thomae Campanellae Styl. Ord. Praed. *Philosophiae rationalis partes quinque. Videlicet: grammatica, dialectica, rhetorica, poëtica, historiographia, iuxta propria principia. Suorum operum tomus I*, Parisiis, Apud Ioannem Du Bray, 1638); l'unica ristampa è in Tommaso Campanella, *Opere*, a cura di Luigi Firpo, Milano, Mondadori, 1954.

¹⁵ B. Croce, *Lettere a Giovanni Gentile*, cit., p. 441, lettera del febbraio 1913: «Il Kvačala si offre di collaborare con te e di mandarti tutte le indicazioni e il materiale di cui dispone, se tu vuoi preparare i volumi delle *Opere italiane* del Campanella per gli *Scrittori d'Italia*. Scrivigli. E dimmi se sei disposto ad accettare; in modo che i volumi possano essere pronti per il 1914 o 1915».

ideologiche tra Croce e Papini non potevano sanarsi¹⁶. Quando nel 1913 esce l'edizione delle poesie di Campanella curata da Papini, giunge veloce il giudizio negativo di Croce sulle pagine della «Critica» e la replica poco dopo del curatore su «Lacerba»¹⁷.

In una lettera del febbraio Gentile aveva intanto comunicato all'amico che avrebbe accettato l'incarico, in particolare dopo aver visto gli errori dell'edizione Papini delle *Poesie*, malgrado tutti gli sforzi di accuratezza dichiarati dal fiorentino. Croce, di risposta, si era detto lieto del suo consenso e ribadiva che l'edizione Papini era un orrore, tanto da essere tentato di assumersi per sé il testo delle *Poesie* negli «Scrittori d'Italia»¹⁸.

Gentile si mette subito al lavoro sulle poesie, è pronto a partire per Napoli per iniziare la collazione con l'*editio princeps* annotata da Campanella e per studiare tutte le carte raccolte dall'Amabile alla Biblioteca Nazionale; dalla Russia il Kvačala gli mette a disposizione i suoi studi sui manoscritti di Pietroburgo, Londra e Oxford; mentre a Parigi l'Auvray gli fornisce una collazione dell'*Egloga* di Campanella per la nascita di Luigi XIV¹⁹. Tutto questo coinvolgimento di

¹⁶ Si veda per il contrasto tra le due case editrici Maria Panetta, *Croce editore*, voll. 2, «Introduzione», Napoli, Bibliopolis, 2006, vol. I, pp. 62-73. Sul rapporto tra Croce e Papini negli anni dei loro scambi epistolari rimando al saggio di Emma Giammettei, *Una metafisica della senilità: immagini di Croce dal primo Novecento*, in *Retorica e idealismo. Croce nel primo Novecento*, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 141-162.

¹⁷ Cfr. B. Croce, *Recensione alle Poesie di Campanella ed. Papini*, in «La Critica», XI, 1913, 254-259; e *Varietà* in risposta al Papini: *Per una edizione delle poesie del Campanella*, ivi, pp. 338-340.

G. Papini, *I miei conti con Croce*, in «Lacerba», a. I, 1913, n. 11, pp. 116-19.

¹⁸ Cfr. B. Croce, *Lettere a Giovanni Gentile*, cit., lettera del 21 febbraio 1913, pp. 441-42.

¹⁹ Cfr. G. Gentile, *Lettere a Benedetto Croce*, cit., lettera del 21 marzo 1913, vol. IV, p. 233: «Il Kvačala mi ha risposto che egli è disposto a mettere a mia disposizione i suoi studi sui manoscritti di Pietroburgo, Londra e Oxford; ma che l'edizione dovrei del resto farla io, non sentendosi egli abbastanza forte nella conoscenza della lingua. Ne parleremo a voce.». E poi il 13 maggio 1913 (vol. IV, p. 235): «Ho ricevuto tutto il testo delle Poesie del Camp.[anella] (senza per altro confrontare ancora l'ed. 1622)».

Croce risponde il 3 giugno 1913 (ed. cit., p. 445): «Sarà bene che porti con te tutto il materiale di confronti per l'ediz. Campanella. Così potrai anche compierlo sull'es. dei Gerolamini».

Quindi Gentile il 5 giugno 1913 (ed. cit., vol. IV, pp. 237-38): «Carissimo Benedetto, – Se ti fosse possibile, dovrei prendere in prestito per mezzo della Nazionale e farmi trovare presso di te l'edizione Adami delle Poesie del Campa-

forze non deve comunque far perdere di vista il significato che l'edizione Papini rappresentò nell'avanzamento degli studi campanelliani. Un'edizione, come testimonia il carteggio in gran parte ancora inedito tra i due intellettuali²⁰, che aveva visto coinvolto lo stesso Croce, il quale generosamente prestò diversi libri al curatore fiorentino. Grazie a Croce, Papini fu in grado di utilizzare i contributi di Luigi Amabile, e per la prima volta pubblicò le poesie della *Scelta* campanelliana unite a quelle trascritte nel manoscritto Ponzio (non inserite nella *Scelta*), al sonetto n. 167 e all'*Egloga* latina.

Nel 1915 escono le *Poesie* di Campanella curate da Gentile, mentre la stampa degli scritti politici, affidata a Giuseppe Paladino, fu prima rimandata e successivamente abbandonata²¹.

nella; perché soltanto avendola a mia disposizione tutti i pomeriggi io potrei nei giorni che passerò costà esaurire la collazione. Dopo di che il volume sarebbe pronto per la stampa. E potrei cominciare a lavorarci domenica». Infatti Croce risponde l'8 giugno 1913 (ed. cit., p. 446): «Caro Giovanni, Tutti i manoscritti campanelliani dell'Amabile furono da lui legati alla Bibl. Naz., dove si trovano, come mi ha assicurato il nipote; il quale, appena si recherà ad Avellino (nell'agosto), ti farà avere il vol. delle Commemorazioni, e si mette a nostra disposizione per qualunque altra cosa possa occorrere».

Gentile il 22 giugno 1913 scrive (ed. cit., vol. IV, pp. 239-40): «[...] grazie della bella notizia che mi hai data intorno alle carte dell'Amabile. Per cui mi dovresti ora fare il favore di chiedere informazioni alla Biblioteca per sapere se sono state ordinate e se tra esse si trova il codicetto di fra Pietro Ponzio, che in luglio io collazionerei. Ho aggiunto alla tua varietà in risposta al P.[apini] una buona serie di grossi spropositi. Se superano lo spazio disponibile, nelle nuove bozze tu potrai cancellarne una parte. Io ho messo in ordine tutto il materiale per la mia edizione, e ho scritto a Parigi all'Auvray per avere una collazione dell'*Ecloga* per la nascita di Luigi XIV. Sarebbe una bella cosa se potesse rivedersi ora il codice del Ponzio».

E, in ultimo, la lettera del 16 luglio 1913 (ed. cit., vol. IV, pp. 242-43): «Io intanto la settimana ventura verrò a Napoli, ancora una volta, per gli esami a S. Orsola. Sarò costà la mattina del 23. Porterò con me il materiale per la stampa delle *Poesie* del Campanella, già in ordine».

²⁰ Le lettere di Papini a Croce sono conservate nell'Archivio della Biblioteca di Benedetto Croce a Napoli e in fotocopia nell'Archivio della Fondazione Primo Conti a Fiesole. Le lettere di Croce a Papini sono conservate nell'Archivio della Fondazione Primo Conte a Fiesole.

²¹ Si confronti G. Gentile, *Lettere a Benedetto Croce*, cit., lettera del 22 giugno 1913, vol. IV, pp. 239-40: «Mi ha risposto il Paladino, e credo opportuno acchiuderti la sua lettera, che ti prego poi di rimandarmi. Non potresti tu aiutarlo in queste pratiche per i manoscritti che sono all'estero? S'intende che bisognerà avvertirlo che negli *Scrittori d'Italia* non è possibile mettere a piè di pagina apparato critico,

L'edizione del '15 è la prima condotta secondo corretti criteri filologici ed è la prima in cui si ritrova nella giusta collocazione *l'Esposizione* scritta da Campanella come spiegazione in prosa a ogni componimento poetico. Mentre le correzioni introdotte nel testo da parte del curatore vengono segnalate in una *Tavola delle emendazioni*. Esaurita l'edizione di Gentile, nel 1938 ne prende il posto, nella medesima collana, una nuova seguita da Mario Vinciguerra, che rivede e in parte corregge gli interventi di Gentile, ma che, a parte una differente disposizione delle annotazioni finali, rimane fedele all'impostazione gentiliana.

Nel 1939 Gentile ristampa con Sansoni la propria prima edizione, «con nuove cure – scrive nell'*Avvertenza* – ma sostanzialmente immutata [...] – e aggiunge – dopo ventitré anni sottoposto ad attento esame, il mio lavoro mi è sembrato ancora vivo [...] Dirò pure che mi sarebbe piaciuto lasciare questa edizione nella Collezione per cui fu preparata, se in ventitré anni non fossero mutate tante cose, e con le cose tante persone...[...] Comunque saluto quest'ombra della mia edizione, e non intendo giudicarne»²².

Nei *Taccuini di lavoro* Croce appunta al 31 gennaio '39: «[...] ho potuto consigliare e dirigere una casa editrice, rimasta a me fedele, nella scelta dei buoni e seri libri; e da più indizi desumo che tutto questo vario e assiduo lavoro non è stato invano [...] e non importa dire dei dolori, dell'amarezza e del disprezzo di cui mi si è riempito il petto verso tanti e tanti che mi hanno tradito e mi si sono messi contro o si sono da me allontanati, quanto piuttosto dell'oppressione che sento per la condizione generale degli spiriti in Italia e fuori Italia [...]»²³

com'egli dice di voler fare per la *Città del sole*; ma deve restringere tutto nella nota finale». Alla quale risponde Croce il 28 giugno (ed. cit. pp. 446-47): «Puoi rispondere al Paladino che sono a sua disposizione per le raccomandazioni da fare a studiosi all'estero, per le sue ricerche. Vero è che, trattandosi di Madrid, e perciò di studiosi spagnoli, Dio sa se si riuscirà ad ottenere risposta. Ma si potrà provare. Quanto alle varianti, credo che il Paladino potrà notare tutte quelle importanti in un'appendice da far seguire al testo».

Ma il 13 agosto 1913, Gentile scrive a Croce (ed. cit., vol. IV, p. 247): «Mi ha scritto il Paladino per le opere italiane politiche del Campanella, che egli propone di pubblicare. Ma, poiché ora non vi si può mettere, ne potremo parlare a voce in quest'autunno».

Nel 1920 viene pubblicata la *Città del sole*, curata da Paladino presso l'editore Giannini di Napoli. Gentile la recensì su «La Critica», XVIII, 1920, pp.180-182.

²² T. Campanella, *Poesie*, a cura di Giovanni Gentile, Firenze, Sansoni, 1939.

²³ B. Croce, *Taccuini di lavoro*, voll. 6, Napoli, Arte tipografica, 1987 (ma 1992), vol. IV.

Chiari i riferimenti agli eventi che dal '15 stavano tragicamente mutando l'Italia e l'Europa; e il dissidio e le divergenze non solo culturali che aveva lacerato l'antica amicizia e l'intensa e tanto fruttuosa collaborazione tra Croce e Gentile.

G. Traina, <i>Il ruolo delle novelle nella sperimentazione derobertiana</i>	pag. 1935
C. Tramontana, <i>Res e signa nella Vita Nova. Appunti per una teoria del desiderio in Dante e Agostino</i>	» 1957
P. Travagliante, <i>Un manuale di economia politica nella Sicilia dell'Ottocento: La Scienza dell'ordinamento sociale di Giovanni Bruno</i>	» 1979
M. Tropea, <i>Salgari, Verne, Rousselet, Kipling e le narrazioni sul grande Mutiny anti-inglese del 1857</i>	» 2003
L. Trovato, <i>Shakespeare travesti: note sull'Ubu Roi di Alfred Jarry</i>	» 2025
S. C. Trovato, <i>Note etimologiche e lessicali. Tra sincronia e diacronia</i>	» 2041
R. Turchi, <i>Noterella goldoniana. "Il Museo d'Apollo" di Nicolò Beregan</i>	» 2055
M. C. Uccellatore, <i>Sebastiano Addamo attraverso l'epistolario</i>	» 2083
M. Verdenelli, <i>Leopardi, la tartaruga, il "ritmo naturale"</i>	» 2097
R. Verdirame, <i>Il doppio, il sogno e il ritratto animato. Luigi Pirandello dal folk-tale al fantastico interiorizzato</i>	» 2129
S. Zappulla Muscarà, <i>Stefano Pirandello giornalista</i>	» 2147
S. Zeppi, <i>Gli esordi letterari di Giacomo Leopardi (1809-1810)</i>	» 2161
A. Zimbone, <i>Patrikios Pieris Kastrinaki. Tre voci della letteratura greca contemporanea</i>	» 2175
S. Zoppi Garampi, <i>Croce e Gentile editori di Campanella</i>	» 2195

Direttore: Enrico Iachello

Comitato scientifico: Maria Barbanti, Giuseppe Bentivegna, Carmelo Crimi, Antonio Di Grado, Massimo Frasca, Enrico Iachello, Paolo Militello, Cettina Molé, Giuseppe Pezzino, Valter Pinto, Biagio Saitta, Claudio Salvatore Sgroi, M. Dora Spadaro, Margherita Spampinato

Comitato di redazione: Maria Rosa De Luca, Elvia Giudice, Andrea Manganaro, Arianna Rotondo

Volume pubblicato dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania
Finito di stampare il mese di luglio 2009 dalle grafiche Edi.Bo. s.r.l. - Catania
per conto del Gruppo Editoriale s.r.l. - Acireale-Roma
Autorizz. 6-VII-1948 n.25 del Reg. Periodici Tribunale di Catania

Proprietà letteraria - Reg. pubblico gen. opere protette n. 1/0373303

€ 30,00

ISBN 887796397-2

